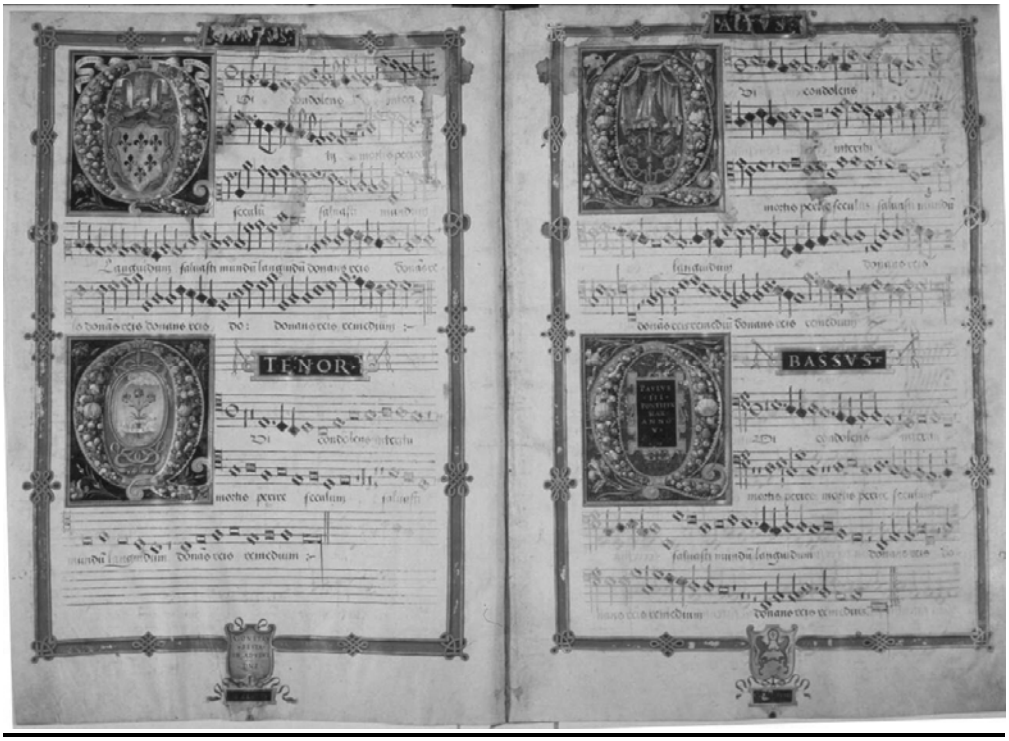
Histoire de la musique occidentale de la Grèce antique au Baroque



Claude Ferrier

Cette histoire de la musique est un condensé de plusieurs livres, articles, sites internet, etc.
J’espère n’avoir pas enfreint les droits d’auteur.
Bonne lecture

C.F.

La musique de la Grèce antique

Voir aussi: http://membres.lycos.fr/discographies/la_musique_grecque_antique.htm

Malgré le rôle important que jouait la musique chez les Grecs, il existe peu de témoignages concrets: quelques lambeaux de pièces, difficilement exécutables. Exemples :

- Hymnes delphiques à Apollon (IIe s. av. J.C.)
- Epitaphe de Seikilos (IIe-IIIe s. ap. J.C.)

Mais ce sont des tables du IIIe – IVe s. ap. J.C. qui permettent d'interpréter ces pièces ! N'oublions pas que la musique était transmise surtout oralement.

En revanche, les bibliothèques étaient pleines d'écrits *sur* la musique. Il existe une foule de théoriciens, et les grands philosophes grecs ont beaucoup réfléchi sur la musique.
Il y a également beaucoup de témoignages sur les instruments (peintures, sculptures, bas-reliefs, etc.), mais que jouaient-ils ?
Après une approche mythologique, l'on se demande : comment et pour qui faisait-on de la musique ? Quelle était la place de la musique dans la société ?

Les dieux

Le panthéon grec est déjà mis en place à l'époque d'Homère (800 av. J.C.). Celui-ci est la référence du point de vue mythologique, de la grammaire, de la langue, etc. , la source de connaissance de la vie quotidienne et religieuse.
Mais attention : la croyance était très tempérée au sujet des dieux, il ne s'agissait pas d'une religion révélée comme le christianisme.

Les divinités qui ont à voir avec la musique sont les suivantes :

Apollon (« créateur de la musique, du *luth*, de la *cithare* »), qui joue de la *lyre* (offerte par Hermès) pour les dieux de l'Olympe, est le dieu de la Lumière, de la Vérité, de la Beauté, de la Divination (oracle de Delphes), des Arts (donc de la musique), de la Guérison ; il dirige le cortège des *Muses*.
C'est l'archer qui peut frapper plus ou moins fort avec son arc ; il protège les bergers mais est à la fois ami des loups. Correspond à la tradition pastorale des éleveurs nomades.
C'est l'idéal grec de l'harmonie et de la beauté, de l'équilibre et de la mesure.
Musique dorienne.

Dionysos (le pendant d'Apollon), dieu de l'ivresse (ou plutôt extase, transe), des forces enivrantes de la Nature, de la Danse et du Théâtre, surtout les femmes sont ses adeptes. Dans son cortège de silènes et de nymphes, Marsyas, qui gagne le concours auquel participe aussi Apollon et est immédiatement tué par celui-ci, joue de l'*aulos*. Tradition des agriculteurs sédentaires.
Musique phrygienne.

Apollon et Dionysos représentent les deux principes (forces contraires qui s'équilibrent entre elles) de la musique grecque : le principe *apollinien* lumière-clarté, ordre-beauté, et le principe *dionysien* volupté-extase, ivresse-mythe.
Parallèlement, les deux instruments *lyre* et *aulos* sont révélateurs de deux civilisations menant une lutte impitoyable : l'une nomade et pastorale dont le symbole est la *lyre* faite de matière animale, associée au culte d'Apollon, l'autre

sédentaire et agricole s'exprimant par l'instrument végétal, l'*aulos* de roseau, lié au culte de Dionysos.
Les Muses, filles de Zeus et de *Mémoire* (la mémoire est fondamentale en un temps où la tradition orale est très importante), elles incarnent les différents aspects de la musique, du langage, de la danse et du savoir. La musique est une activité liée aux Muses.

Théories et philosophies
Pythagore (582-c. 500 av.J.C.). Influencé par l'Orient (Inde…), il développe les mathématiques. On prétend qu'il n'est jamais mort, car les dieux lui ont donné la *mémoire*, qui se réincarne toujours…
On lui doit les premières lois acoustiques, la théorie des intervalles :
il tend des cordes sur une caisse de bois, détermine des points précis (milieu, tiers, quart, etc.), et stoppe la vibration.
Il obtient les proportions numériques suivantes : plus le rapport mathématique est complexe, moins l'intervalle est consonnant :

1 (1 **.** *point*) unisson

1/2 (2 ⊢⊣ *segment de droite*), octave

2/3 (3 △ *triangle*), quinte

3/4 (4 □ *carré*), quarte

Ces rapports tous contenus dans la " tétrade pythagoricienne ", 1+2+3+4=10 ⟶ application mathématique de la musique.

Le comma pythagoricien.
Plus tard, dans les temps modernes, il fut possible de mesurer les sons à partir de leur fréquence de vibration : on constata alors que les proportions des fréquences mesurées étaient semblables aux proportions pythagoriciennes se rapportant aux longueurs du monocorde et aux intervalles ainsi obtenus.
Toutefois, la longueur (d'onde) et la fréquence sont inversement proportionnelles.
Si nous considérons le monocorde suivant délimité par deux chevalets, de longueur L et de fréquence F :

⊢————————————⊣

L/1 1 F ex. unisson, corde de 30 cm de longueur qui exécute un la 440

Si nous plaçons un chevalet mobile au centre de ce monocorde, nous obtenons :

⊢————————⊢————————⊣

L 1/2 2 F octave, corde réduite à 15 cm exécute un la 880

Si nous le plaçons au tiers:

⊢————————⊢————————⊣

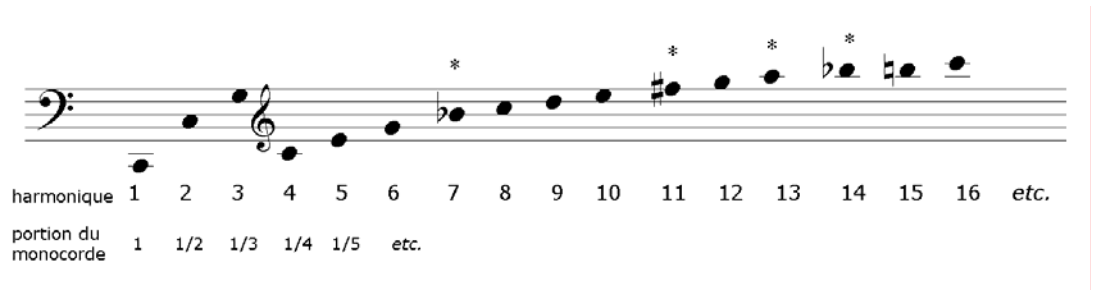
L 1/3 3 F L 2/3 3/2 F quinte, corde réduite à 10 cm exécute un mi 1320,
(quinte, corde réduite à 20 cm exécute un mi 660)

Au quart :

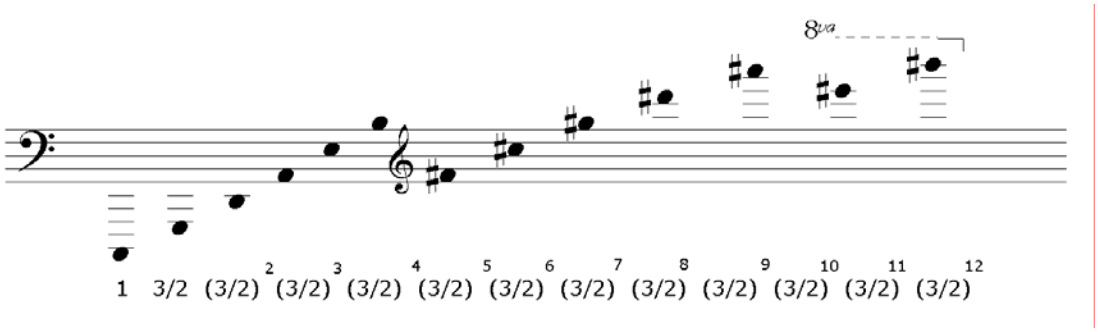
⊢————⊢————————⊣

L1/4 4F L3/4 4/3 F quarte 7,5 cm la 1760,
(quarte 22,5 cm ré 587,33)

Nous avons reconnu dans cette série de proportions les 4 premières notes de la série des harmoniques :



Nous constatons que le chiffre correspondant à chaque harmonique est aussi le dénominateur de la fraction qui représente le segment de monocorde nécessaire pour produire ce son. Les astérisques indiquent les notes qui ne sont pas accordées selon notre système musical, qui « sonnent faux » pour notre oreille.
Pythagore, pour pouvoir construire une gamme complète (afin d'obtenir les notes qui ne sont pas inclues dans la série des harmoniques), envisagea la possibilité de superposer les quintes, de la façon suivante :

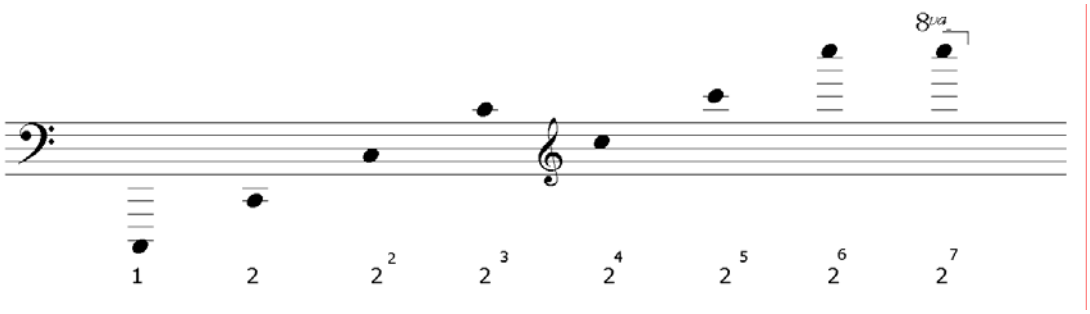


(Nous venons de voir que les quintes ont un rapport de fréquence de 3/2, il faut donc multiplier la fréquence de base par des facteurs successifs de 3/2).

Ce faisant, Pythagore obtient pour le *si dièse 6*, par rapport au *do 0* initial : $(3/2)^{12}$,

fraction qui se résout par 531441 : 4096 = 129,746

Malheureusement, ce résultat est décidément plus grand que

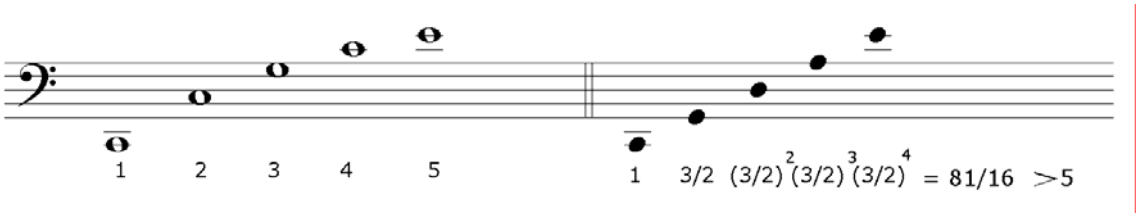


2^7 = 128, ce qui correspond à la multiplication de la fréquence de base par facteurs de 2, le rapport de fréquence de l'octave.

Cela signifie que le *si dièse 6* obtenu par superposition de quintes est sensiblement plus aigu que le *do 7* obtenu par superposition d'octaves. La différence obtenue (1,746), exprimée par la proportion 1,014, est appelée *comma pythagoricien*. Cela correspond à un peu moins d'un quart de ton, une différence tout à fait perceptible. Nous pouvons donc conclure, qu'en superposant des intervalles (à part l'octave) successifs, ceux-ci sont de moins en moins accordés.

Le comma syntonique

Dans la série des harmoniques elle-même, nous trouvons une différence semblable :



La proportion de cette différence, 81/80, appelée *comma syntonique* et qui correspond à environ 1/5 de ton, est toutefois surprenante.
Dans le cas précédent, il s'agissait au fond de deux notes différentes (*si dièse 6* ou éventuellement *ré double bémol*, et *do 7*) ; dans ce cas-ci, il s'agit bel et bien de *la même note mi*.
Si nous examinons à nouveau la série des harmoniques, nous remarquons que les intervalles entre chaque harmonique sont de plus en plus petits. Cela devient une évidence, qui explique l'existence du comma syntonique, lorsque nous comparons les rapports de fréquence entre les harmoniques 8, 9 et 10 (deux « tierces majeures » théoriquement identiques) : 10/9 ou 1,111… (ré-mi) est clairement plus petit que 9/8 ou 1,125 (do-ré), C'est ce que Zarlino appellera au XVIe siècle le *ton majeur* et le *ton mineur*.

Cela nous amène à conclure que notre système de notation n'est pas en mesure de noter correctement les harmoniques, ou en tout cas une partie d'entre eux.
Ces problèmes ont été résolus par l'introduction du tempérament égal, qui élimine le comma pythagoricien et le comma syntonique, en donnant à chaque demi-ton contenu dans une octave un rapport de fréquence constant, et qui a rendu possible l'utilisation courante de l'enharmonie. De tous les intervalles de la gamme chromatique, seules les octaves sont aujourd'hui accordées avec les notes correspondantes de la série des harmoniques, et avec les intervalles pythagoriciens.

La théorie de Pythagore (il développe parallèlement l'astronomie et la théorie de la musique) va donc amener à la construction de la gamme diatonique.
Les pythagoriciens pensaient que les corps célestes étaient séparés les uns des autres par des distances (intervalles) qui correspondaient aux relations de longueurs du monocorde ; ils prétendaient également que le mouvement des planètes est à l'origine d'une musique, l'*harmonie des Sphères*.

On peut prévoir le mouvement des planètes : Pythagore donne une expression musicale de ce système. La Terre est muette, en proie au chaos, à partir de la Lune nous avons un équilibre, et à chaque planète correspondra une note.
7 planètes = 7 notes = 7 jours de la semaine.

Boèce (480-524 ap.J.C., citoyen romain, dernier savant reflétant la pensée de l'Antiquité) au VIe s. ap. J.C., développera ultérieurement ces théories :
(les planètes, en ordre d'éloignement de la Terre) :
Lune 1, Mercure 2, Vénus 3, Soleil 4, Mars 5, Jupiter 6, Saturne 7
Lundi 1, Mardi 5, Mercredi 2, Jeudi 6, Vendredi 3, Samedi 7, Dimanche (Sonntag) 4
Les jours de la semaine sont donc en relation de quinte !

Platon (428- 347 av.J.C.),
Avec une conception conservatrice et restrictive, il va préconiser un usage particulier de la musique. Il articule sa réflexion sur la Cité, la République. Influencé par Pythagore et d'autres illustres prédécesseurs, il prétend que le monde d'ici est éphémère, et qu'il n'est que le pâle reflet du vrai monde, le monde des idées.
Il recherche l'idéal de Beauté, des mesures, des proportions, d'un contraste équilibré. « Pour le corps nous avons la gymnastique, et pour l'âme la musique (concept élargi qui comprend aussi la poésie) ». Selon lui :
- l'harmonie *dorienne* exalte la vertu, elle exprime la virilité, la juste violence et colère, l'habilité guerrière.
- l'harmonie *phrygienne* est le calme noble et favorable aux travaux de la paix. (ces deux dernières harmonies sont retenues par Platon)
- l'harmonie *lydienne* (chants funéraires) est à rejeter car plaintive, démoralise les gardiens de la Cité
- l'harmonie *ionienne* est à rejeter également, car elle exprime la volupté (pas indiquée pour la guerre).

Conclusions : la musique est nécessaire à l'éducation, mais à travers l' euthos, aspect moral de la musique, l'éthique musicale, il faut privilégier la bonne musique (celle qui inspire les buts recherchés, sans un jugement sur sa valeur intrinsèque, soit exalter la vertu) par rapport à la mauvaise (considérée démoralisante par rapport à son effet sur l'âme).

Aristote (384-322 av.J.C.),
Il « corrige » certaines conceptions de son maître Platon.
Il se pose les questions suivantes : les enfants doivent-ils être éduqués avec la musique ? Est-ce un moyen d'éducation ou un amusement ? Il recommande l'intégration de la musique dans un tissu social (celui des hommes libres qui dirigent la Cité).
Discussion sur la finalité de la musique : plus souple que Platon, il montre une plus grande envergure sur le sujet.
Selon lui, la musique peut être :
- pur délassement, détente
- conduire à la vertu (musique spirituelle)
- meubler noblement les loisirs, meubler l'esprit par le plaisir toujours recherché, dans la société telle qu'il la conçoit
- une aide à la formation de l'être humain (valeur éducative) : occupation pour les jeunes citoyens *libres*, la musique exprime directement le sentiment ; mais rejette absolument l'étude musicale dans un but professionnel, ce qui serait assimilable à un artisan, à un esclave
- rôle purgatif, catharsis

Donc peu de but utilitaire, il préconise une certaine gratuité.

L'aulos, la flûte, (Dionysos) sont à rejeter : la flûte représente la purgation des mauvaises passions, à caractère orgiaque ; on ne peut pas chanter en jouant de la flûte (n'oublions pas que la musique et la poésie sont toujours liées) : elle est donc dangereuse ; de plus elle défigure par les contorsions du visage.
Il existe trois types de mélodies :
- morales (à jouer soi-même)

- actives
- provoquant l'enthousiasme (au sens d'extase, de transe)

Les différents modes sont appropriés pour interpréter les différentes mélodies. Le mode *phrygien* est enthousiaste, exalté, et provoque la transe, tandis que le *dorien* est le mode parfait par excellence, exprimant un caractère viril (mode « grave ») ; le mode *lydien* est plaintif, « aigu ».

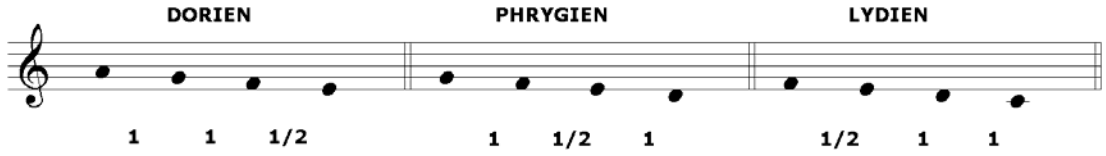
Aristoxène de Tarente (354-300), disciple d'Aristote, en polémique avec le système pythagoricien mathématique du monocorde, présente une sensibilité musicale plus acoustique, où l'*oreille* prime.

Système musical

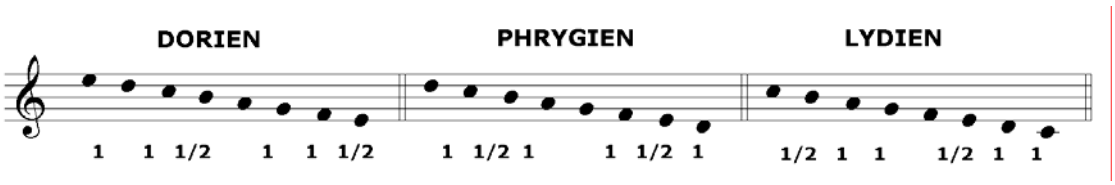
Les **modes**

Jacques Chailley définit un mode comme " l'ensemble des caractéristiques qui permettent de reconnaître un type d'organisation musicale ".
Il s'agit de gammes (ou de fragments de gammes) où les intervalles sont organisés d'une façon caractéristique.
Les grecs étaient convaincus que chaque mode « impressionnait » l'âme de l'auditeur d'une façon absolument différente.

L'élément principal du système musical grec est la quarte descendante ou *tétracorde* (quatre cordes, ce qui correspond au nombre de cordes de la *phorminx,* la version la plus ancienne de la lyre).
En fonction de la place du demi-ton, il existe seulement 3 tétracordes différents :



qui donnent les modes complets suivants :

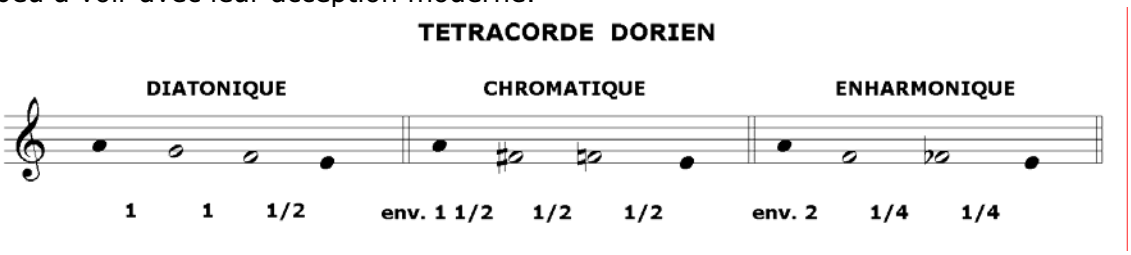


(mode de mi) (mode de ré) (mode de do)

Les **genres**

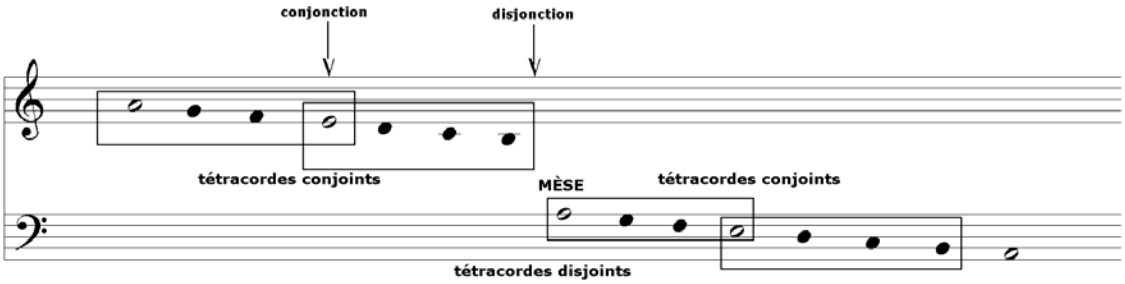
Le système musical grec n'est pas défini par une pensée verticale (harmonique), mais par une pensée horizontale (mélodique).
Dans le tétracorde diatonique *dorien*, les notes extrêmes (*la-mi*) sont fixes, tandis que les deux notes centrales (*sol-fa*) sont mobiles et peuvent se déplacer vers la tonique *mi*.
Le genre *diatonique* n'est affecté par aucun changement, dans le genre *chromatique*, les notes centrales descendent d'environ un demi-ton, dans le genre *enharmonique* environ d'un ton. Ces déplacements étaient des nuances liées à

l'expression subjective. Les termes *chromatique* et *enharmonique* n'ont donc que peu à voir avec leur acception moderne.



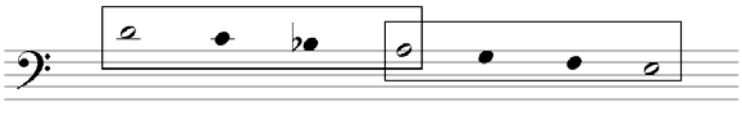
Le **système**
Le système musical grec est la base du nôtre.
Après une première phase pentatonique, puis heptatonique, vers le VIe s. av. J.C. apparaît le *systema teleion* diatonique. A la fin de l'ère classique (env. 300 av. J.C.) apparaissent les trois genres susmentionnés, qui modifient le système.

Il existe deux systèmes de notation alphabétique, un plus ancien pour la musique instrumentale, un plus moderne pour la musique vocale.
C'est un système abstrait d'intervalles, qui s'entend en hauteur relative, sans aucune référence au diapason. La *mèse la* (sorte de dominante) est le centre du système :



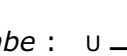
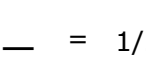
SYSTEME PARFAIT A 4 TETRACORDES DORIENS

Pour pouvoir relier les deux tétracordes disjoints, on peut ajouter un tétracorde par conjonction qui, pour avoir la même structure, comporte un sib (*modulation)* :



Les **rythmes**
Selon les Grecs anciens, le rythme correspondait au principe mâle, tandis que la mélodie représentait le principe femelle.
Le rythme est puisé du texte, de la poésie métrique.

En ce qui concerne les durées, nous avons la longue __ et la brève ∪. Le rythme du vers résulte du nombre que représente la suite des longues et de brèves.
Les principaux mètres grecs sont les suivants (les rapports entre longue et brève pouvant être de 1/2 ou de 1/1½) :

Iambe : ∪ — = 1/2  ou = 1/1 ½  (3/4 ou 5/8 modernes)

Trochée : — ∪ = 2/1 ou = 1 ½/1 "

Anapeste : ∪ ∪ — (2/4 ou 7/8)

Dactyle : — ∪ ∪ "

Spondée : — — (2/4 ou 6/8)

Crétique : — ∪ — (5/8 ou 8/8)

Etc.

Il existe trois modes d'expression :

1) Récitation, déclamation avec mètres discursifs : Parallélisme avec *l'Opera seria* du XVIIIe

Le *trimètre iambique*: ∪ — / ∪ — / ∪ — //

Le *dimètre anapestique*: ∪ ∪ — / ∪ ∪ — // "*recitativo secco*"

Le *tétramètre trochaïque*: — ∪ /— ∪ /— ∪ /— ∪ //

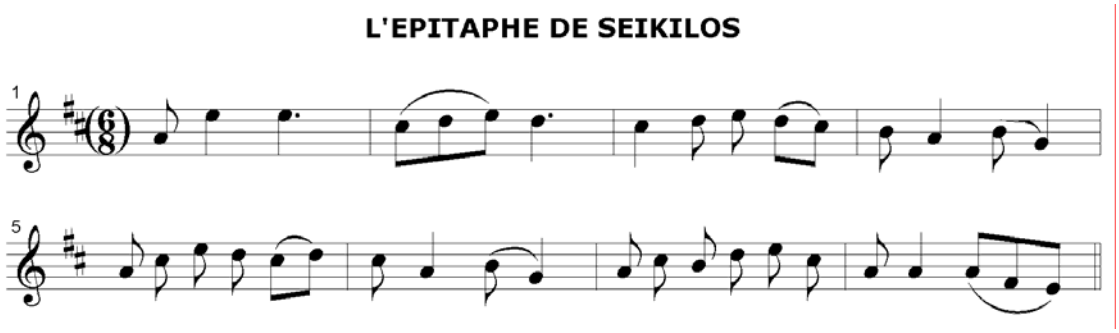
2) Récitation accompagnée par l'*aulos* (instrument dionysiaque), qui montre un accroissement de passion *«recitativo accompagnato»*

3) Chant, aspect lyrique *« aria »*

Metastasio et Zeno, librettistes du XVIIIe, vont relire le théâtre grec et l'adapter à l'*opera seria*.
Dans le classicisme musical, nous retrouverons également les éléments principaux de la tragédie grecque : exposition, tension, résolution des tensions, dénouement (exposition, développement, réexposition, conclusion)

Exemples : fragments musicaux

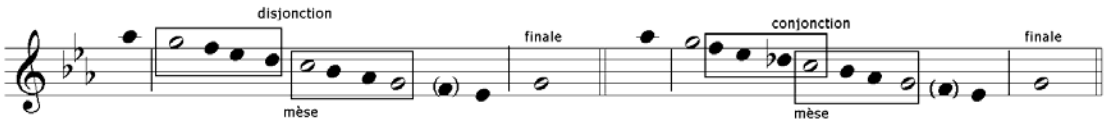
1) L'**Epitaphe de Seikilos**
Il s'agit d'une *scolie*, chant de banquet composé par un certain Seikilos, qui invite à jouir de la vie trop courte. Elle constitue l'échantillon le plus complet et le plus lisible qui nous soit parvenu de la notation antique (Ier-IIIe s. ap. J.C.).
L'ambitus d'octave *mi-mi*, la note centrale *la* (*mèse*), les notes supérieures et finale *mi* (*finalis* ou *tonique*), les demi-cadences sur *sol* (mes. 4 et 6) et la répartition de demi-tons caractérisent le mode *phrygien* (ici transposé).
Ce ton était, pour les Grecs, doux et plaintif. Le chant semble pourtant être dans notre majeur actuel, de caractère enjoué, le sentiment mélodique et modal ayant changé.



" Tant que tu vis, brille ;
Ne t'afflige de rien outre mesure
La vie est courte
Le temps réclame son tribut ".

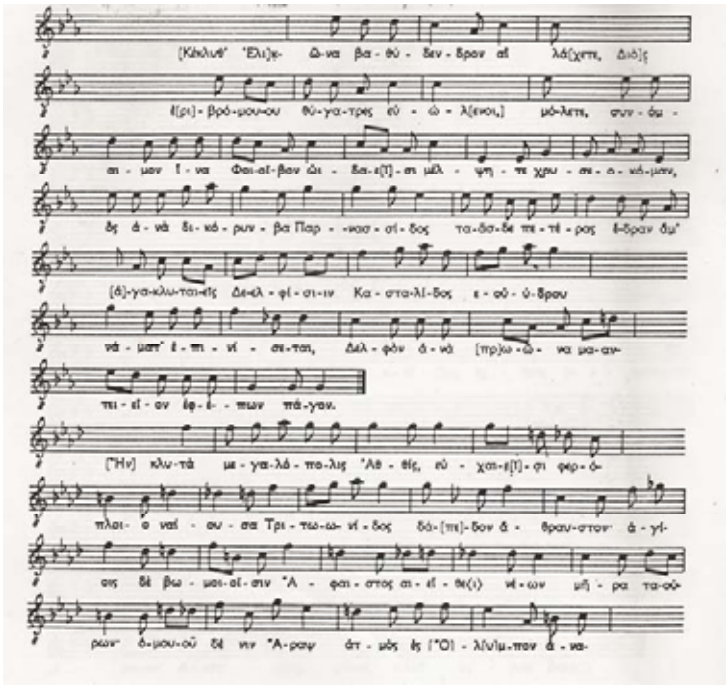
2) L'**Hymne delphique à Apollon**
Premier Hymne Delphique à Apollon (128 av. J.C.), par Athénaios, fils d'Athénaios, chanteur et musicien professionnel.
Ce texte est relié à d'autres inscriptions, des décrets en l'honneur des *Technites* dionysiaques : n'oublions pas que Apollon (été) *et* Dionysos (hiver) sont associés à Delphes.
L'on sait que au moins l'un des deux Hymnes avait été exécuté solennellement par un chœur de 86 chanteurs, accompagné par des aulètes et de citharistes.

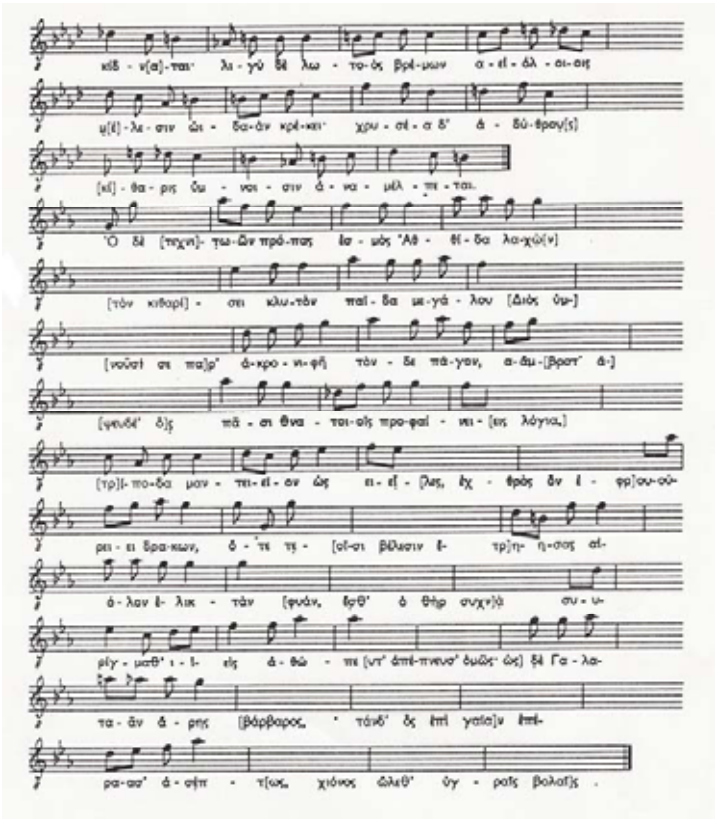
Mode *dorien diatonique* (transposé)

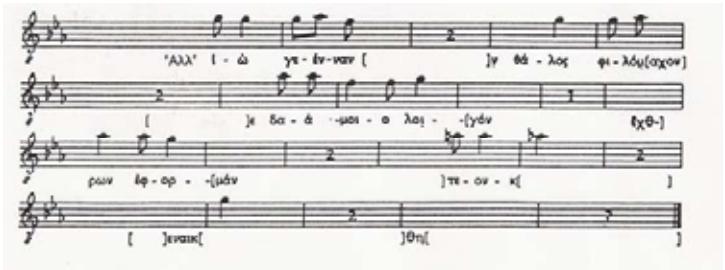


avec système de notation de la musique vocale.
Les signes employés pour noter la musique vocale sont des lettres de l'alphabet ionien ; pour la musique instrumentale on utilisait des lettres et autres signes droits, renversés ou obliques, qui indiquent la façon de toucher les cordes de la lyre ou de la cithare.
Le rythme de ce *péan* (genre poétique) dédié à Apollon correspond à un 5/8 (ternaire/binaire), avec toutes les variantes possibles du *péonique* (mètre de base du *péan*, résolution d'une longue en deux brèves), pied grec variante du *crétique* :

— U — — U U U U — U U U U — U U U U —
crétique


[Κέκλυθ' Ἑλι]κ- ῶ-να βα-θύ-δεν-δρον αἱ λά[χετε, Διὸ]ς
ἐ[ρι]-βρό-μου-ου θύ-γα-τρες εὐ-ώ-λ[ενοι,] μό-λετε, συν-όμ-
αι-μον ἵ-να Φοι-αῖ-βον ὤι-δα-ε[ῖ]-σι μέλ-ψη-τε χρυ-σε-ο-κό-μαν,
ὃς ἀ-νὰ δι-κό-ρυν-βα Παρ-νασ-σί-δος τα-ᾶσ-δε πε-τέ-ρας ἔ-δραν ἅμ'
[ἀ]-γα-κλυ-τοι-εῖς Δε-ελ-φί-σι-ιν Κα-στα-λί-δος ε-οὐ-ύ-δρου
νά-ματ' ἐ-πι-νί-σε-ται, Δελ-φὸν ἀ-νὰ [πρ]ω-ῶ-να μα-αν-
τει-εῖ-ον ἐφ-έ-πων πά-γον.
[Ἣν] κλυ-τὰ με-γα-λό-πο-λις Ἀθ-θίς, εὐ-χαι-ε[ῖ]-σι φερ-ό-
πλοι-ο ναί-ου-σα Τρι-τω-ω-νί-δος δά-[πε]-δον ἄ-θραυ-στον· ἀ-γί-
οις δὲ βω-μοι-οῖ-σιν Ἄ-φαι-στος αι-εῖ-θε(ι) νέ-ων μῆ-ρα τα-οὐ-
ρων· ὁ-μου-οῦ δέ νιν Ἄ-ραψ ἀτ-μὸς ἐς [Ὀ]-λί[υ]μ-πον ἀ-να-

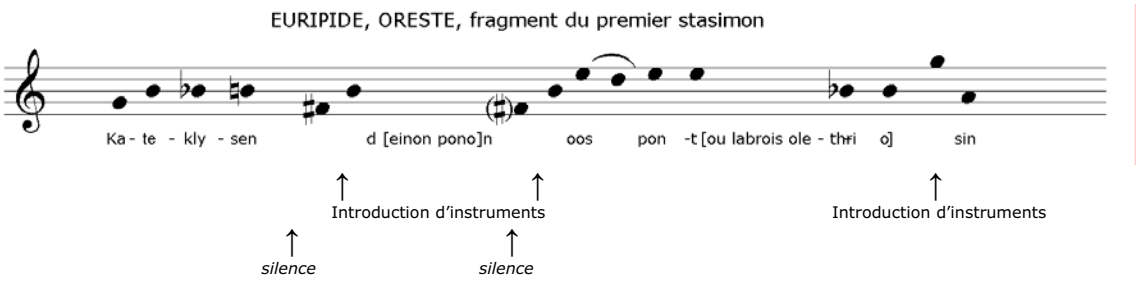

κίδ-ν[α]-ται· λι-γὺ δὲ λω-το-ὸς βρέ-μων α-εἰ-όλ-οι-οις
μ[έ]-λε-σιν ὤι-δα-ὰν κρέ-κει· χρυ-σέ-α δ' ἀ-δύ-θρου[ς]
[κί]-θα-ρις ὕμ-νοι-σιν ἀ-να-μέλ-πε-ται.
Ὁ δὲ [τεχνι]-τω-ῶν πρό-πας ἑσ-μὸς Ἀθ-θί-δα λα-χώ[ν]
[τὸν κιθαρί]-σει κλυ-τὸν παῖ-δα με-γά-λου [Διὸς ὑμ-]
[νοῦσί σε πα]ρ' ἀ-κρο-νι-φῆ τὸν-δε πά-γον, α-ἅμ-[βροτ' ἀ-]
[ψευδέ' ὃ]ς πᾶ-σι θνα-τοι-οῖς προ-φαί-νει-[εις λόγια,]
[τρ]ί-πο-δα μαν-τει-εῖ-ον ὡς ει-εἶ-[λες, ἐχ-θρὸς ὂν ἐ-φρ]ου-οῦ-
ρει-ει δρα-κων, ὅ-τε τε-[οῖ-σι βέλεσιν ἐ-τρ]η-η-σας αἰ-
ό-λον ἑ-λικ-τὰν [φυάν, ἔσθ' ὁ θὴρ συχν]ὰ συ-υ-
ρίγ-μαθ' ι-ἱ-εὶς ἀ-θώ-πε [υτ' ἀπέ-πνευσ' ὁμῶς· ὡς] δὲ Γα-λα-
τα-ᾶν ἄ-ρης [βάρβαρος, τάνδ' ὃς ἐπὶ γαῖα]ν ἐπέ-
ρα-ασ' ἀ-σέπ-τ[ως, χιόνος ὤλεθ' ὑγ-ραῖς βολαῖ]ς.


Ἀλλ' ἰ-ὼ γε-έν-ναν [ ]ν θά-λος φι-λόμ[αχον]
[ ]ε δα-ά-μοι-ο λοι-[γόν ἐχθ-]
ρων ἐφ-ορ-[μάν]τε-ον-κ[ ]
[ ]εναικ[ ]θη[ ]

PREMIER HYMNE DELPHIQUE A APOLLON
par un compositeur athénien

Ecoutez, vous à qui l'Hélicon aux bois profonds échut en partage, filles, aux beaux bras, de Zeus le magnifique! Accourez pour charmer de vos accents votre frère Phébus, à la chevelure d'or qui, sur la double cime de cette roche du Parnasse, escorté des illustres Delphiennes, s'achemine vers les flots limpides de Castalia, parcourant, sur le promontoire de Delphes, le faîte prophétique.
Voici la glorieuse Attique, la nation à la grande ville, qui, grâce aux prières de la guerrière Tritonide, occupe un col à l'abri de toute atteinte. Sur les saints autels Héphaestos consume les cuisses des jeunes taureaux ; mêlée à la flamme, la vapeur d'Arabie s'élève vers l'Olympe. Le lotus au bruissement perçant murmure sa chanson modulante, et la cithare d'or, la cithare au doux son, répond à la voix des hommes.
Et l'essaim tout entier des artistes, habitants de l'Attique, chante ta gloire, dieu célèbre par le jeu de la cithare, fils du grand Zeus, auprès de ce faîte couronné de neiges, ô toi qui révèles à tous les mortels d'éternels, d'infaillibles oracles. Ils disent comment tu conquis le trépied prophétique que gardait un dragon farouche, quand de tes traits tu perças le monstre bariolé aux replis tortueux, tant que la bête, poussant de nombreux, d'effroyables sifflements, finit par expirer. Ils disent aussi comment la horde gauloise, dans son impiété sacrilège, quand elle voulut franchir...
Mais allons, fils, rejeton belliqueux...

3) **Le fragment d'Euripide**
Il n'y a pas de plus précieux témoin de cette musique ancienne que ce fragment d'un chœur de l'*Oreste* (vers 327 ou 343) d'Euripide.
Malgré son aspect délabré et fragmentaire, il s'agit d'un spécimen de la musique dramatique des Grecs, car cette mélodie composée au Vème siècle avant notre ère, remonterait vraisemblablement à Euripide lui-même, mais fut notée environ 200 ans après sa composition.
L'examen de l'écriture permet de situer le papyrus au siècle d'Auguste. Cette découverte a donné lieu à de multiples discussions entre les chercheurs, qui s'accordent à déduire que la notation est vocale, de ton *lydien*. Leurs avis restent partagés quant au genre employé. Lors de la transcription, le *chromatique* sera finalement utilisé pour la facilité de lecture mais J. Chailley signale que l'*enharmonique* est nettement plus expressif.



" Je gémis, je gémis, en pensant au sang de ta mère, à ce sang qui te rend fou. Une haute fortune n'a point de stabilité chez les mortels : comme la voile d'une barque rapide, un Dieu l'ébranle et l'engloutit dans d'horribles malheurs, funestes, avides, comme les flots de la mer ".

Origines, développement et apogée du chant grégorien

Voir aussi : http://www.schuyesmans.be/gregoriaans/FR/FRindex.htm

Lexique

Adiastématique (manuscrit) neumes sans indication des intervalles mélodiques
Avent semaines préparatoires de la fête de Noël - début de l'année liturgique
Agnus Dei un des chant de l'*ordinaire de la messe
Alléluia chant après la deuxième lecture du *propre de la messe
Ambrosien liturgie de Milan apparentée, mais différente du chant grégorien
Antiphonaire livre avec les chants pour les heures officielles s du clergé régulier
Antienne chant qui encadre un psaume et destiné à l'origine à donner le ton au chœur
Authente (mode) tessiture haute d'un ton d'église
Communio chant conclusif de *propre de la messe
Complies prière de l'*office, avant le coucher
Credo profession de foi, chant de l'*ordinaire de la messe
Deuterus deuxième mode, avec finalis sur mi; il comporte le troisième ton *authente et le quatrième ton *plagal
Diastématique (manuscrit) neumes avec indication des intervalles mélodiques
Doxologie chants de louange: on distingue la grande doxologie (*Gloria in excelsis Deo) et la petite doxologie (*Gloria Patri et Filio etc.)
Épitre lecture de la messe: généralement un extrait d'une lettre d'un apôtre
Euouae formule finale d'un ton psalmodique (differentia) basé sur les voyelles de *...**s**ec**u**lor**u**m **a**m**e**n*
Evangile dernière lecture de la messe empruntée à un des quatre évangélistes
Finalis ton final d'un chant; important pour déterminer le *mode et, de là, le caractère, le climat d'un chant
Gallicane (liturgie) *liturgie de l'église gallicane (française)
Gloria in excelsis Deo chant de l'*ordinaire de la messe, appelé aussi grande *doxologie
Gloria Patri et Filio formule finale des psaumes et d'autres chants, appelé aussi petite *doxologie
Graduel chant après la première lecture de *propre de la messe
Horae les *petites heures* de l'office diurne (*Prime, *Tierce, *Sexte et *None)
Hymne chant de louange en vers
Introït chant d'entré du *propre de la messe
Kyriale livre de chants contenant les chants de l'ordinaire de la messe: *Kyrie eleison, *Gloria in excelsis Deo, *Credo, *Sanctus, *Agnus Dei
Kyrie eleison chant de l'*ordinaire de la messe
Laudes prière du matin de l'*office
Liturgie service du culte
Matines office de la nuit
Mélismatique (chant) chant comportant un grand nombre de mélismes; chant très orné
Mélisme plusieurs notes sur une même syllabe
Messe célébration *eucharistique; rituel de la cène
Mode manière d'être d'une pièce grégorienne déterminée par le ton final (*finalis). Chacun des quatre modes est subdivisé en *authente (position haute) et en *plagal (position basse)
Neumatique (chant) chant qui, sans être pour autant *mélismatique, comporte plus d'une note sur certaines syllabes
Neume toutes les notes qui affectent une syllabe
None prière de l'office qui a lieu à la neuvième heure
Offertoire chant d'offertoire du *Propre de la messe
Octoechos les système des huit *tons d'église
Ordinaire chants fixes de la messe qui reviennent chaque jour
Plagal (mode) position basse d'un ton d'église
Plain-chant du latin *planus*, égal
Prime prière de l'office de la première heure
Propre chants de la messe qui varient de jour en jour
Protus premier mode avec finalis sur ré: il englobe le premier ton d'église *authente et le second ton *plagal
Psalmodie chant de récitation des psaumes, généralement en alternance et selon une formule fixe liée au *tons d'église
Récitation (ton de...) appelé aussi teneur; ton sur lequel le psaume est récité; combiné avec la finalis, il détermine le ton d'église*
Responsoriale livre avec les *répons des *matines
Répons chant de soliste avec refrain repris par le chœur; on les rencontre dans la *messe (graduel) et dans l'*office (répons prolixe)
Sanctus chant de l'*ordinaire de la messe
Schola Cantorum chorale, à l'origine les chanteurs professionnels attachés au pape
Séquence chant qui à partir du IXe siècle s'est développé de l'*Alléluia
Sexte prière de l'office afférente à la sixième heure
Syllabique (chant) chant qui, contrairement au chant mélismatique* et au chant neumatique*, n'a en principe qu'une seule note par syllabe
Teneur appelée aussi ton de récitation; ton sur lequel le psaume est récité; combiné avec la finalis, il détermine le *ton d'église
Tetrardus quatrième mode avec la finalis sur sol; il englobe le septième ton *authente et le huitième ton *plagal
Tierce prière de l'office afférente à la troisième heure
Ton d'église une des huit gammes de l'*octoechos, déterminée, d'une part par la finalis et, d'autre part, par la teneur; le climat du ton est déterminé par la position des demi-tons
Tritus troisième mode avec finalis sur fa: il englobe le cinquième ton *authente et le sixième *plagal
Trope à l'origine un chant *mélismatique, mais ou on place sur chaque note une syllabe: fut très populaire au Moyen-Age
Vêpres prière du soir de l'*office
Vulgate traduction latine de la Bible

La musique et la Bible

En Israël, à partir de l'ère sédentaire (les pasteurs deviennent des agriculteurs, 1000 av. J.C.), la musique joue un rôle de plus en plus grand. Déjà à l'époque de Moïse, la musique avait acquis une nouvelle importance : elle est devenue une institution divine au même titre que le repos du sabbat. Elle fait partie de la vie religieuse des hébreux.
Dès le début de la royauté, Salomon (966-926) va faire vivre le temple qu'il a fait construire, y organise des rites, des fêtes (Pâques), etc. Les chantres et les musiciens y sont attachés aux prêtres, il s'agit de charges quasi héréditaires, assignées à certaines familles. Dans l'école du temple, il y a 4000 chantres ou aspirants chantres ! La condition pour y être admis est d'être de sexe masculin et avoir plus de 20 ans.
Des instruments à cordes, vent et percussion accompagnent le chant des psaumes (mais n'oublions pas que les « méchants » jouent et se réjouissent avec les tambourins, la cithare et la flûte).
La musique a une valeur symbolique et rituelle, on n'en joue pas pour la simple beauté du son ! Par exemple, le son de la trompette signifie que l'esprit de Dieu est là.
Après la captivité de Babylone et le début de la diaspora, on réalise la lecture publique de la loi et le chant des psaumes dans le grand culte officiel du temple (reconstruit), tandis que les petites communautés étudient la loi sous la direction des scribes dans les synagogues. Ces activités seront la référence pour le culte chrétien à partir du IVe s.

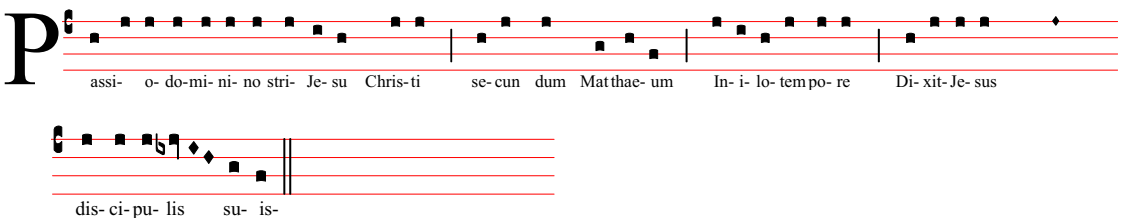
Les premiers chrétiens

Les sources de la musique chrétienne sont d'une part la musique sacrée juive (surtout la tradition des psaumes chantés), et la musique des civilisations hellénistiques.

Les instruments étaient bannis du service religieux, car considérés comme païens : cette interdiction est d'ailleurs toujours en vigueur dans l'Eglise Orientale.
Un vestige des chants des premiers chrétiens est l'*Hymne d'Oxyrhynchos*, chant religieux exécuté sur la kithara. Le mode et le rythme rappellent la musique grecque.

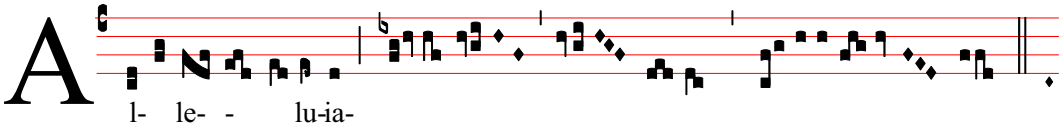
Le sacerdoce chrétien va se calquer sur le sacerdoce lévitique, et la liturgie va se développer à partir de l'Ancien Testament. On distingue deux types de chant (distinction également valable pour le grégorien):

- chants des lectures et des psaumes (cantiques, prophéties), appelé *accentus*, et qui correspond à une déclamation avec un système de cadences, à une sorte de récitatif ; il est plus théologique qu'esthétique ; Exemple : récitation liturgique, *ton de la Passion*

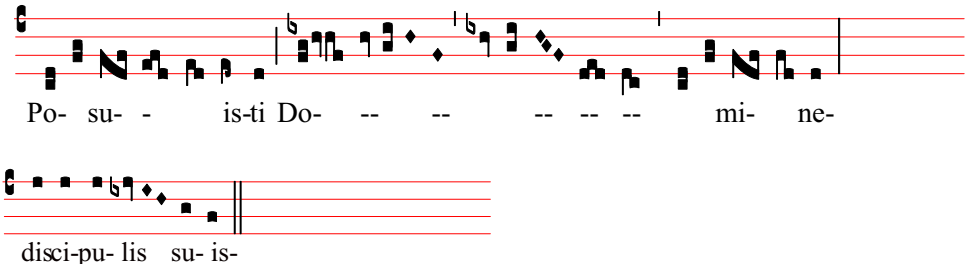


- chants plus récents, composés au fur et à mesure, appelés *concentus*, plus développés musicalement (aspect mélodique important, qui est à l'origine du *plain-chant* ou chant grégorien et des modes ecclésiastiques) :
  Exemple : chant responsorial, *Alleluia « posuisti »*

Verset refrain (chœur)



Verset de psaume (solo)



L'exécution des psaumes (*psalmodie*, préconisée par St. Paul) et la composition de textes nouveaux (hymnes) seront la base du chant chrétien.
Un psaume se compose de vers ayant un nombre variable de syllabes ; il est chanté dans un *ton psalmodique* et est organisé selon une formule déterminée. Normalement, les vers du psaume ne se succèdent pas immédiatement, entre deux vers s'insère une « réponse » ou *antienne*.
Dans la *psalmodie responsoriale*, le soliste (chantre qui exécute de riches mélismes) et le chœur alternent. L*'antienne* devient un refrain, la « réponse » du chœur (*répons*).

Après une première étape vécue en tant que « hors-la-loi », les périodes de calme alternant avec les persécutions (Dioclétien, au IIIe s.), les chrétiens sont reconnus par Constantin (313, édit de Milan d'une importance historique, car on reconnaît pour la première fois la liberté de culte), et l'Eglise devient une force agissante : les communautés s'agrandissent, on organise le culte (chant des psaumes, établissement d'un calendrier des fêtes, qui prendra plusieurs siècles), on construit de grands édifices (basiliques, souvent réutilisation de bâtiments païens), l'ancien clergé païen devient un clergé chrétien, avec abandon du culte de l'empereur (sacrifier à l'empereur avait une importance politique, en tant que reconnaissance indiscutée de l'autorité).
Pour la première fois on fait des donations de terres à l'Eglise. Constantin déplace la capitale à Constantinople (Byzance), tandis que la décadence de l'Occident commence (sac de Rome en 476); l'empire d'Orient par contre survivra jusqu'en 1453 (invasion ottomane). A la fin du IVe s., avec l'empereur Théodose, le christianisme devient la religion officielle de l'Empire Romain.

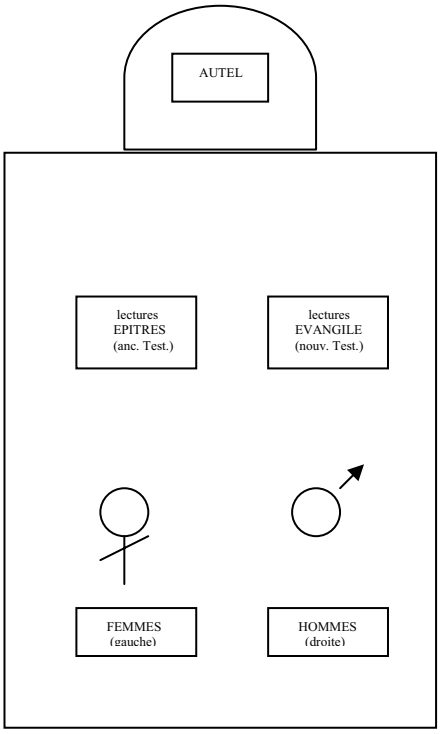
Constitution du répertoire liturgique pendant les six premiers siècles
Jusqu'à Constantin, étape de formation et d'adaptation de l'héritage judaïque (il faudra entre autres traduire du grec au latin tous les chants…) ; par la suite, mise en place, codification (avec St. Grégoire, réforme grégorienne) et expansion de la musique liturgique (étape carolingienne).

Les communautés chrétiennes primitives avaient joui d'une grande liberté et indépendance (on y pratiquait volontiers une sorte d' « improvisation »), et étaient réticentes à transformer leurs habitudes. A partir de Constantin, se pose le

problème de l'unification de l'expression musicale, et l'on se propose de réaliser un idéal d'*unité*.

St.Benoît va mettre au point une règle permettant de doser chaque activité (manuelle, intellectuelle et spirituelle), car le programme était très chargé…
Le chant servait à amplifier la voix et à créer une impression de ponctuation (qui n'existait pas à l'époque), en améliorant l'intelligibilité du texte avec la bonne accentuation. C'était aussi une manière de sacraliser le texte, et de le mettre « à part », à l'abri des influences individuelles, et ainsi de l'uniformiser. Il fallait en outre adopter une attitude particulière pour chanter cette musique : sans cultiver la belle voix, le chant devait être l'expression des qualités intérieures. Le chant chrétien était quelque chose de digne qui élève l'âme, opposé à celui des scènes et des théâtres.

On va ériger des basiliques, avec le chœur orienté vers l'est : les hommes et les femmes sont séparés (imitation de certaines synagogues)



L'on assiste à une attitude de plus en plus pénalisante pour la femme : le chant religieux devient l'apanage des hommes jusqu'au XIXe !

Au IVe s. St. Ambroise (évêque de Milan, carrefour commercial important) est à la tête d'une Eglise riche et influente, au rayonnement européen. Ayant fait de longs séjours à Byzance, il importe d'Orient les hymnes, et fait chanter les fidèles afin d'éviter qu'ils ne s'endorment !
L'hymne permet entre autres d'assimiler les *dogmes* (contre l'*aryanisme*, religion de l'impératrice Théodora, qui nie la double nature du Christ et l'identité entre Dieu, Fils et St. Esprit ; cette religion a beaucoup de succès auprès des Wisigoths et d'autres tribus germaniques ; Constantin II la proclame même religion d'Etat. Mais le deuxième concile de Constantinople en 553 affirme que le Fils *est* Dieu) en chantant : affirmation de la Trinité…Climat de lutte idéologique, dans lequel se formera le rite *ambrosien*, qui a survécu jusqu'à nos jours.

A la fin IVe s., la pape Damase a le souci d'organiser le culte officiel, et charge St. Jérome de revoir la traduction de la Bible, à adapter au monde latin : cette traduction restera la traduction officielle (censurée, car la lecture doit être *dirigée*) jusqu'au XXe s. La *vulgate* est une sorte de traduction populaire d'où sont tirés tous les textes des motets, etc., support littéraire de la musique religieuse.
La psalmodie est donc modifiée par la nouvelle traduction.
Il s'occupe également d'instituer l'ordre sacerdotal, et organise un concile à Rome en 382, où il tente de réunir les prêtres d'Occident et d'Orient, afin d'unifier la liturgie et corriger le psautier d'après la nouvelle traduction de St. Jérome.
Damase prescrit le chant des psaumes le jour et la nuit, la louange perpétuelle .
Au Ve s. le pape Léon va instaurer le chant annuel, et fixer les pièces à chanter chaque jour tout le long de l'année, avec hiérarchisation des fêtes, création des antiphonaires et d'un répertoire cohérent et complet (à apprendre entièrement par cœur…). Il va falloir une infrastructure pour diffuser le tout et surtout l'imposer.

L'influence byzantine
Parallèlement, l'Orient, qui s'était détaché une première fois de Rome et de l'Occident au IVe s. (la scission religieuse définitive aura lieu en 1054), développait ses propres rites. Byzance était la capitale de l'Eglise Orientale et à la fois un grand foyer de civilisation. Son influence sur l'Occident jusqu'au VIIIe s. est indéniable.
L'Italie dépendait en fait de l'empereur byzantin, et était une importante terre d'asile pour une importante colonie grecque venue s'y réfugier. En effet, après l'invasion de la Palestine par les Perses, et pendant la querelle iconoclaste (en grec, eikon, 'image'; kloein, 'casser'), les monastères grecs et syriens se multiplièrent en Italie du sud.
Il y aura donc 14 papes sur 23 d'origine grecque et syrienne entre 644 et 772.
C'est sous l'influence de certains d'entre eux que la liturgie romaine « s'orientalisa », et donna naissance au répertoire appelé communément « Vieux-Romain ». Ce répertoire est sans doute à l'origine du chant grégorien, semblable à celui-ci par sa trame musicale, mais différent par son ornementation de style oriental. Le Vieux-Romain, supplanté par la suite lentement par le grégorien, disparaît définitivement au XIIIe s.

La réforme grégorienne
Au VIe s. a lieu la réforme grégorienne qui a toujours pour but d'unifier les liturgies, et le chant grégorien (ou *plain-chant*) se met en place.
Grégoire Ier est un patricien romain, et suit tout le cursus officiel des études supérieures ; sa famille étant chrétienne, il est envoyé à Byzance, où il va apprendre la liturgie et les pratiques orientales. Revenu à Rome en 585, il est archidiacre auprès du St. Siège, et est élu pape en 590. Il opère un immense travail de réforme et de compilation, mais n'invente rien de nouveau : son œuvre est réunie dans l'*Antiphonaire Centon*, modèle pour tous les chants des offices et de la messe. Pour renforcer sa réforme, il fonde la première école de chant, la *Schola Cantorum*, où les chanteurs apprennent les chants officiels; ils sont par la suite envoyés au quatre coins de l'Empire pour les diffuser. Le chant grégorien sera alors exécuté par le prêtre, le chantre, le chœur, les ecclésiastiques, les enfants de chœur, en deux mots par la *Schola Cantorum* (exclusivement des hommes, qui chantent à l'unisson ou à l'octave sans contre-chants ni accompagnement), et, de moins en moins, par l'assemblée. Types de chants :

- *soliste* : prêtre et chantre
- *responsorial* : alternance de solo et de chœur
- *antiphonique* : alternance de deux choeurs.

On distingue le style de la lecture (*accentus*) et le style du chant (*concentus*), et, parmi les genres, les lectures, la psalmodie, le chant choral ou soliste.
C'est également dans les milieux ecclésiastiques que vont apparaître plus tard les différentes notations, le contrepoint, toute la musique « savante » aux constructions rythmiques particulières.

La réforme a toutefois le plus d'impact à l'époque carolingienne (Charlemagne, grand amateur de musique, s'occupe personnellement de la diffusion du chant grégorien), où hommes politiques et religieux vont unir leurs intérêts, le but étant encore et toujours (et le sera jusqu'à la Révolution Française) de recréer l'Empire Romain : tentative d'unification de la Chrétienté autour des deux pôles politique-administratif et religieux.
L'Eglise va mettre à disposition des gens érudits qui forment les élites, qui plus tard vont administrer le royaume ; on crée les monastères, l'esprit du Moyen Âge chrétien se met en place.
Rappelons aussi qu'au VIIIe siècle, le centre politique de l'Empire se déplace de Rome vers les Royaumes francs, ce qui aura des effets significatifs sur la musique liturgique. En 754, Pépin le Bref envoie le bénédictin Chrodegang, évêque de Metz, en mission à Rome. Chrodegang est alors très impressionné par la liturgie à la cour papale qui atteint son apogée à cette époque. Lorsqu'il compare ce qu'il voit et entend avec les chants minables qu'il connaît dans son propre diocèse, il incite le pape Stéphane II à l'accompagner à Metz pour y mettre de l'ordre.
La France laisse dès lors la liturgie gallicane pour ce qu'elle vaut et adopte le rite romain. Des chantres de Rome prennent la route du Nord et y introduisent leur répertoire. Les chantres francs reprennent de manière très créative la structure de base de la *Cantilena Romana*; mais ils ne peuvent s'empêcher d'orner ce chant avec les formules mélodiques gallicanes qu'ils ont si longtemps pratiquées. Le résultat se solde par un enrichissement remarquable. Les chantres francs atteignent bien vite un niveau inconnu jusqu'alors et produisent une qualité de chant bien supérieure à ce qui se pratique à ce moment à Rome, où, entre-temps, la décadence s'est installée.

L'*Antiphonaire Centon* est pourtant accueilli parfois mal, car il renforce l'hégémonie du rite romain ; au IXe, il y a pourtant encore beaucoup de communautés qui revendiquent leur rite particulièrement ancien (le rite milanais ou *ambrosien*, le rite *copte*, *byzantin*, les traditions *celte* et *mozarabe* (vieil-hispanique)). N'oublions pas que Verdi, au XIXe s., se voit refuser son *Requiem* par les autorités religieuses milanaises, car celui-ci est suit le rite romain et non le rite ambrosien !

Le répertoire se constitue, calqué sur une vie scandée par les moments de prière. Il y a les offices quotidiens, le chant des psaumes, la messe quotidienne :

- Soir (*vêpres*) : on chante les psaumes, prières, bénédictions, petites lectures, cantiques (magnificat, hymne). Les magnificat, les hymnes sont alternés avec des refrains (*antiennes*), et sont chantés dans un style différent (*concentus*): c'est là que l'on verra apparaître les modes ecclésiastiques ;
- Nuit (*matines, nocturnes*) : chant des psaumes, lectures chantées sur un ton particulier, les fidèles répondent ;
- Matin (*laudes*) : bâties comme les vêpres avec psaumes, benedictus (chant de grâce), messe ;

L'Eglise va organiser la maîtrise du temps, et c'est dans les monastères que l'on va créer les premier calendriers. La calendrier julien reste en vigueur jusqu'au XVIe s., lorsqu'il sera remplacé par le calendrier grégorien (imposé par Grégoire XIII).
Le décompte des heures chez les moines s'effectue avec l'heure solaire et 8 moments de prière où l'on se rencontre:

- 12 heures diurnes (en hiver, heures de 45 mn, en été heures de 75 mn !), du lever au coucher du soleil : prime, tierce, sixte, none, complies (avant de se coucher)
- 4 veilles

On utilise des cadrans solaires, des clepsydres…D'autre part, on met en place le calendrier liturgique, avec ses deux fêtes principales :

NATIVITÉ 25 XII	TEMPS PASCAL toujours un dimanche
- préparation de l'Avent (compte à rebours à partir du 4ème dimanche avant Noël	- préparation (3 dimanches avant le Carême, 40 jours avant Pâques Carême, 11ème des Cendres, 1 – 4 dimanches de Carême, dimanche de la Passion, dimanche des Rameaux, Semaine Sainte
- célébrations (24 XII veillée, 25 XII Noël, 1 I Circoncision, 6 I Epiphanie	- célébrations (dimanche de Pâques, 40 jours après Pâques Ascension, 50 jours après P. Pentecôte, Trinité, Fête-Dieu ou Corpus Christi à partir du XIIIe s.)
- prolongements (1 – 6 dimanches après l'Epiphanie)	- prolongements (2 -23 dimanches après Pentecôte ou *temps ordinaire*, 1 – 5 dimanches de réserve)

Très vite on célèbrera les saints et les martyrs, dont les fêtes se calqueront sur le même calendrier ; on invente des textes sur les saints.
Musicalement, les conséquences sont un répertoire de plus en plus consistant (la liturgie latine vaticane complète comprend plus de 30 livres, 3000 mélodies environ !), des psalmodies relativement simples, des *antiennes* et *répons* très compliqués, avec vocalises, tout étant à mémoriser.
Il n'existe jusqu'au IXe s. aucune notation utile, tout étant appris par cœur et transmis oralement. La notation a donc été inventée essentiellement pour éviter les trous de mémoire, les cacophonies…

Le rôle de l'expression populaire est inconnu, quelle influence peut-elle avoir eu sur le développement de la musique occidentale ? En tout cas, l'Eglise dévalue l'expression populaire car elle la considère comme « païenne ». De plus, les fidèles sont exclus de la participation active à la messe, c'est une affaire de spécialistes, d'initiés.
La réforme grégorienne ne sera véritablement imposée et active qu'au IXe s.
Plusieurs centres (ou « écoles » de chant grégorien) vont se créer :

A. Les principales écoles de chant et de notation du grégorien ; leurs zones d'influence

La notation

Comme nous venons de le dire, la notation est peu è peu devenue une nécessité due à l'impossibilité de mémoriser toutes les mélodies dont la quantité ne faisait que s'accroître.

Au VIIIe – IXe s. apparaissent les premiers *neumes* (du grec *neuma*: geste, signe), dont l'origine remonte aux signes prosodiques grecs ; les derniers (*neumes* de St. Gall) disparaissent au XIVe s.

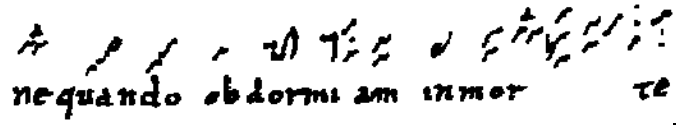
Il s'agit de signes qui représentent les mouvements mélodiques caractéristiques du plain-chant. Ils consistent en une série d'accents, de points et de traits placés au-dessus des paroles. Pour les lectures, il existe les neumes *ekphonétiques* (articulations, cadences, etc.), et pour le chant, les neumes mélodiques ou *neumes-accents* (mouvement asc. et desc.)

Ce système de notation donne des indications sur le contour de la mélodie, ne désignant pas des hauteurs de notes, mais seulement des directions. La précision de la notation en neumes est donc relative. L' « imperfection » du système est en fait le reflet du haut niveau des *Scholae*.

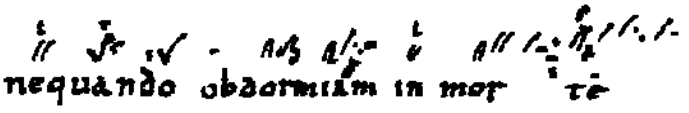
Diverses écoles se formèrent, parmi les plus célèbres : la *messine* (trait de plume délié, un peu ondulé), *bénéventaise* (grosses barres d'une plume large), *st. Gallienne* (trait fin). En fait le type de notation dépendait du matériel d'écriture à disposition (plume carrée pour notation carrée, etc….).

Les neumes *diastématiques* (ex. Aquitaine) respectent les mouvements ascendants et descendants, ceux non diastématiques (ou *adiastématiques*) (ex. St. Gall) sont notés tous sur la même ligne :

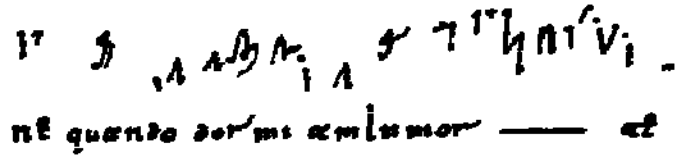
Neumes de Laon (école messine) :



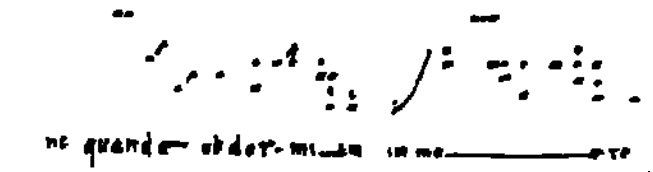
Neumes de St. Gall:



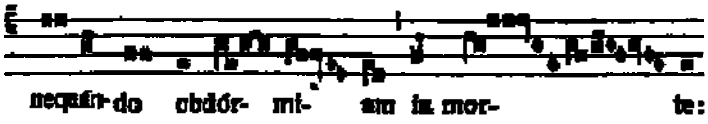
Neumes bénéventais :



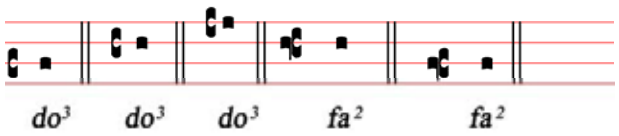
Neumes français du nord :



C'est toutefois la notation *carrée* ou *vaticane* sur portée à 4 lignes, issue des neumes aquitains, qui s'imposera ; elle est encore utilisée de nos jours.

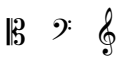


On y utilise les clés d'ut (3 positions) et de fa (deux positions) :

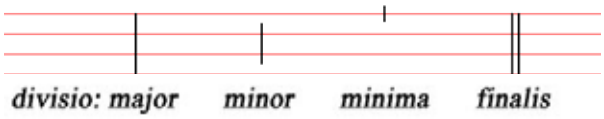


(Rappelons que les clés proviennent de 3 lettres de l'alphabet latin :)

c f g



Les pauses sont les suivantes :



Les principaux symboles utilisés dans la notation *carrée* (et dans la plupart des notations en neumes) sont les suivants :

V1RGA PUNCTUM CLIVIS PODATUS TORCULUS PORRECTUS CLIMACUS SCANDICUS

Le *punctum* et la *virga*, notes isolées, sont utilisés pour les chants (ou sections) syllabiques : une note se trouve au-dessous de chaque syllabe, le rythme suivant le texte et sa prosodie. Sur un texte (ou une section) mélismatique comme celle-ci

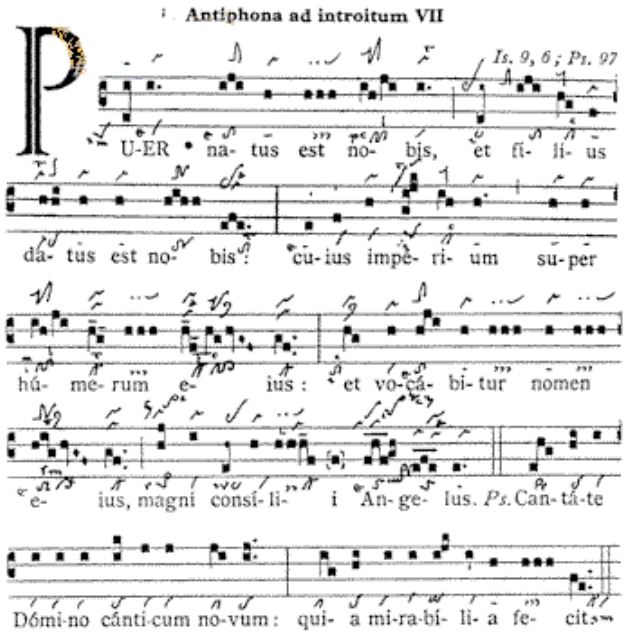
deux sons ou plus sur la même syllabe sont représentés par les neumes à plusieures notes (*clivis*, *porrectus*, etc.). Interprétation :

Clivis : deux sons dont le deuxième est plus bas que le premier
Podatus : deux sons dont le premier est plus bas que le deuxième
Torculus : la deuxième note monte, la troisième redescend
Porrectus : la deuxième note descend, la troisième remonte
Climacus : 3 notes qui descendent
Scandicus : 3 notes qui montent

Il existe d'autres neumes (*liquescents*, d'*ornement*), qui n'indiquent pas la hauteur du son mais l'interprétation.

Voici un exemple de notation carrée comparée, avec au-dessus la notation en neumes de Laon (Metz) et au-dessous en neumes de St. Gall :

Introïtus Graduale Triplex, 47



Rythme

Les questions relatives au rythme ne trouvent pas de réponse dans la notation. Le grégorien ne connaît pas de mètre, mais bien un rythme. C'est un mouvement naturel ascendant et descendant comparable à la marée: on peut prévoir sa montée et sa phase basse subséquente, mais chaque mouvement, chaque vague, a son allure propre: un peu plus rapide, un peu plus ample ou au contraire avec plus de retenue. Il en est de même pour le rythme grégorien: il semble assez régulier mais n'empêche qu'il y a une grande dose de liberté. Et cela, le grégorien le doit à sa monophonie.

Saisir le rythme correct n'est pas facile. Une mélodie grégorienne possède une structure rythmique *stratifiée*, basée sur le rythme du mot. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles dans les livres de chant, les accents des mots sont toujours indiqués. La tension s'accroît à mesure qu'on se rapproche de l'accent, après quoi il y a une détente. Outre l'accent du mot, il y a encore l'accent de la phrase pouvant à son tour être subdivisé en rythme d'incises. Ainsi, une phrase grégorienne constitue-t-elle une interaction complexe de rythmes qui se soutiennent mutuellement et donnent au chant son grand relief.

Système musical

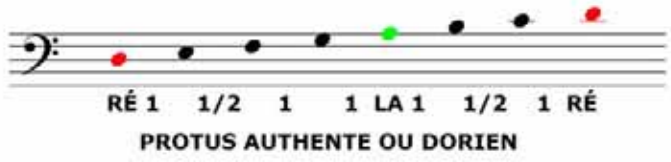
Les modes

Les mélodies grégoriennes sont diatoniques, et se basent sur le système des *modes ecclésiastiques*, issus des modes grecs. Le classement en 8 modes n'apparut qu'après une longue période d'existence des mélodies grégoriennes. Les premiers travaux théoriques datent du IXe s. (Odon de Cluny).

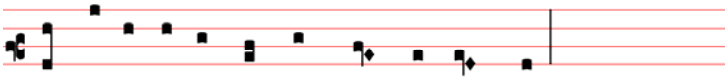
Dans ces modes, on ne considère toujours pas la hauteur absolue, mais les rapports entre les degrés. Ce sont des gammes comparables au majeur et au mineur, et peuvent de ce fait être transposées. Leur caractère n'est pas seulement déterminé par le rapport entre les degrés, mais aussi par l'organisation du plain-chant monodique :

- ambitus (étendue), les mélodies évoluent souvent dans un ambitus d'octave
- *finale* : sorte de fondamentale ou tonique de la mélodie
- *teneur* (ton de récitation), souvent une quinte au-dessus de la finale
- formules mélodiques initiales ou cadentielles

Aux 4 finales correspondent 4 modes principaux ou modes *authentes* (*teneur* ou dominante à la quinte) ; les 4 modes *plagaux* correspondants ont les mêmes *finales*, mais leur ambitus est décalé environ d'une quarte vers la grave, la *teneur* étant en principe (avec exceptions) à la tierce. Les mélodies-type sont différentes.
Les modes furent numérotés :
1. 2. *Protus* authente et plagal, 3. 4. *Deuterus* authente et plagal, 5. 6. *Tritus* authente et plagal, 7. 8. *Tetrardus* authente et plagal.
Vers le Xe s. on adopta les noms des modes grecs, à travers l'influence de Boèce (théoricien du VIe s.) et de l'*octoechos* (système des 8 modes) byzantin. Malheureusement, à la suite d'une erreur, les noms des modes ecclésiastiques ne correspondent pas aux tons grecs originaux (par ex. le *dorien* grec = mi/mi, alors que le *dorien* médiéval = ré/ré).
Finale Teneur
1.

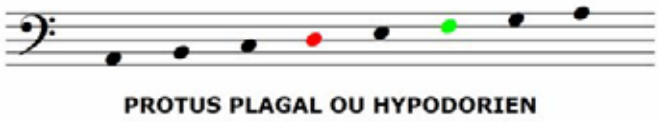


Exemple :

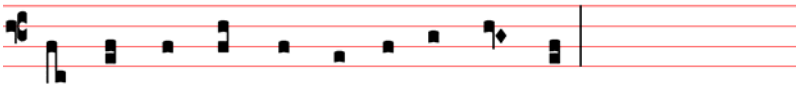


Noter la quinte ascendante caractéristique, puis la montée sur la 7e mineure, la descente mélodique, avec arrêt sur la teneur *la* et la cadence finale sur *ré*.

2.

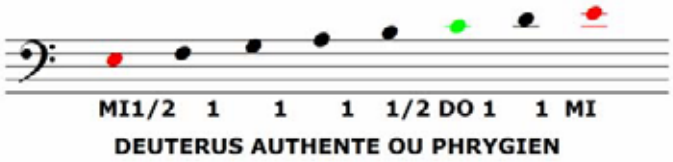


Exemple :

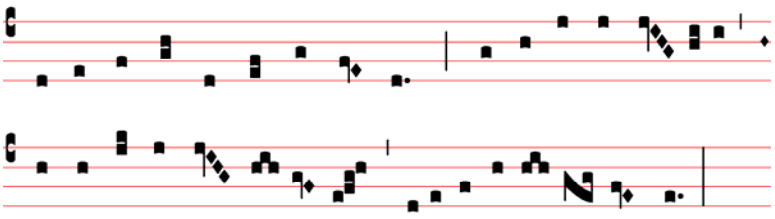


On remarquera que, conformément à l'ambitus décalé vers le grave du mode plagal, la mélodie dépasse la finale *ré* pour atteindre le *la* inférieur.

3.

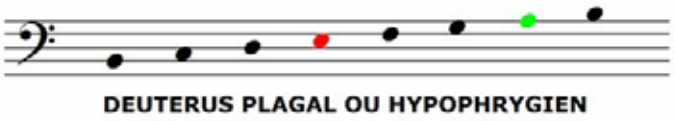


Exemple :



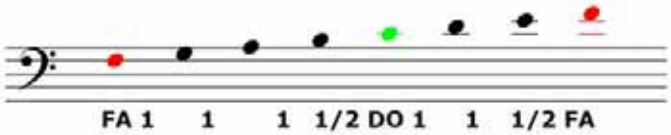
La première section tourne autour de la finale *mi*, semblable au plagal, le *si* et le *do* se « disputent » le rôle de teneur, l'ambitus d'octave est atteint dans la troisième section, la partie finale rappelle à nouveau le plagal, avec insistance sur la teneur du plagal *la* ; cadence finale avec la demi-ton caractéristique *fa-mi*. Il existe en effet la *comixio tonorum*, présence à la fois du mode authente et du plagal. L'*imixio tonorum* signifie en revanche commencer dans un mode et terminer dans un autre (sorte de modulation),

4.



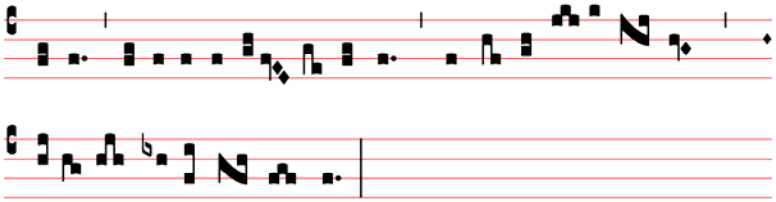
DEUTERUS PLAGAL OU HYPOPHRYGIEN

5.



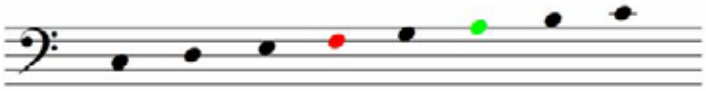
TRITUS AUTHENTE OU LYDIEN

Exemple :



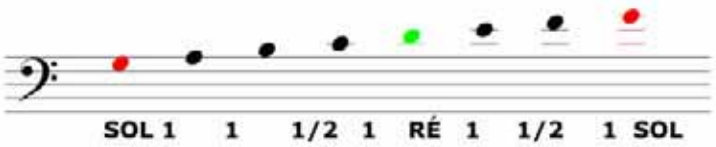
Ici aussi, les deux premières sections semblent être plutôt dans le plagal que dans l'authente, avec la mélodie qui tourne incessamment autour de la finale *fa*. Montée à la teneur, ambitus d'octave atteint sur *ré*, avec hexacorde dur (*si béc.*), redescente sur l'hexacorde mou *(sib*), finale *fa*.

6.



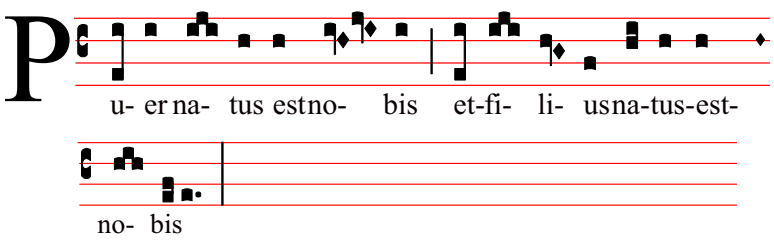
TRITUS PLAGAL OU HYPOLYDIEN

7.



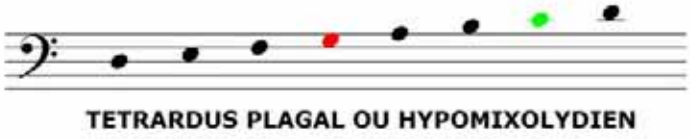
TETRARDUS AUTHENTE OU MIXOLYDIEN

Exemple :



Mode authente par excellence, avec saut de quinte caractéristique immédiat à la teneur *ré*, autour de laquelle se développe toute la mélodie ; cadence finale sur *sol*.

8.



Système hexacordal et solmisation

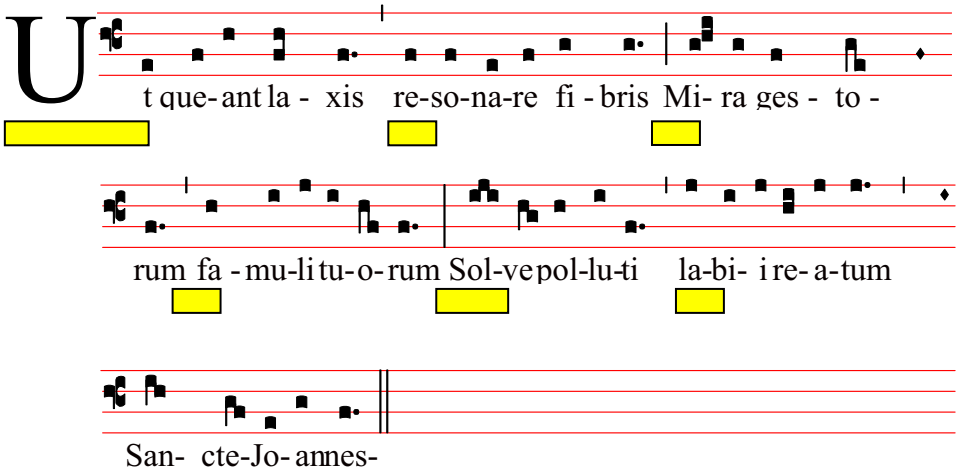
Le système musical utilisé dans le chant grégorien est celui des *hexacordes* (inspiration et amplification du *tétracorde* grec).

Le grand théoricien du XIe s., Guido d'Arezzo, 990-1033, moine bénédictin (la règle de St. Benoît est le fondement de la vie monastique occidentale avec *ora et labora*), établit un hexacorde transposable sur C F G (n'oublions pas qu'à cette époque on utilisait encore les lettres de l'alphabet (autre emprunt de la Grèce !) latin pour désigner les notes) : nous retrouvons donc les quintes pythagoriciennes de l'Antiquité. L'hexacorde guidonien est caractérisé par une série d'intervalles spécifiques : 2 tons, un demi-ton, 2 tons.

Pour faciliter le déchiffrage (*Lettre sur le chant inconnu*, système qui permet de chanter même un chant inconnu), il met au point le système de la *solmisation* (ancêtre de notre solfège actuel).

Il choisit un texte, l'Hymne à St. Jean Baptiste, et compose lui-même la mélodie. Pourquoi justement ce texte ? La fête de St. Jean se célèbre le 24 juin, au moment du solstice d'été, apogée du soleil mais aussi début de son déclin ; c'est également une nuit sabbatique, une sorte de nuit de Walpurgis… La naissance de St. Jean a été choisie de façon tout à fait arbitraire, 6 mois avant Jésus (24 juin-24 décembre). On va également donner une interprétation symbolique des nouveaux noms des notes : *sol*=soleil, or ; or, en alchimie, le petit œuvre=dissolution, grand œuvre=résolution (transformer le plomb en or) ; *ré-sol-ut* (quintes descendantes)=résolution…

Il s'agit donc d'un texte riche en symboles, mais Guido d'Arezzo va l'utiliser comme outil didactique. Son message est : « Vous chanterez plus juste » (« libres de souillures ». Il décide que la première syllabe de chaque section de l'hymne va correspondre aux notes de l'hexacorde (le *si* n'existe pas, *rejectus*, car en relation de triton avec le *fa* ; dans le système des hexacordes, <u>tous</u> les demi-tons sont toujours exprimés par *mi-fa* : il s'agit en effet toujours de hauteurs relatives !), pour créer des réflexes à des formules précises :

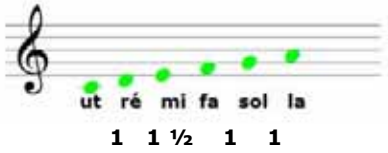


« Afin que tes serviteurs puissent chanter tes hauts faits extraordinaires d'une voix pleine, ô St. Jean lave nos lèvres souillées de toute impureté ».

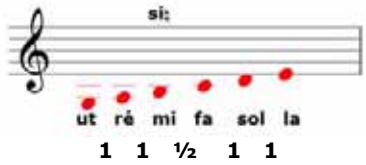
L'hexacorde ainsi crée est le suivant : *ut-ré-mi-fa-sol-la.*
On découvrit bientôt que la syllabe *ut,* ne se terminant pas par une voyelle, était peu apte à être chantée. C'est pourquoi on la remplaça par le *do* de Dominus *(lat. maître, Dieu)*. Ainsi fut constitué l'alphabet musical des pays latins. La note *si*, qui apparaîtra au XVIe s., est au contraire tirée du même hymne à St. Jean Baptiste, et vient de la dernière section *Sancte Ioannes*.

Le grand problème à résoudre était celui de mettre en évidence les demi-tons, pour éviter le *diabolus in musica* (triton). De ce fait, l'hexacorde, comme nous l'avons dit, est *transposable*, et peut être reproduit de façon identique sur C, F, G, ou désormais *ut, fa, sol* :

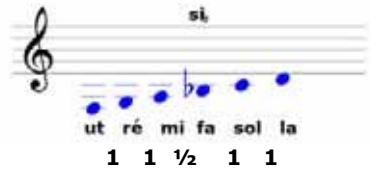
- sur ut : hexacorde naturel (*hexacordum naturale*)



- sur sol : hexacorde dur (*hexacordum durum*, avec si bécarre)

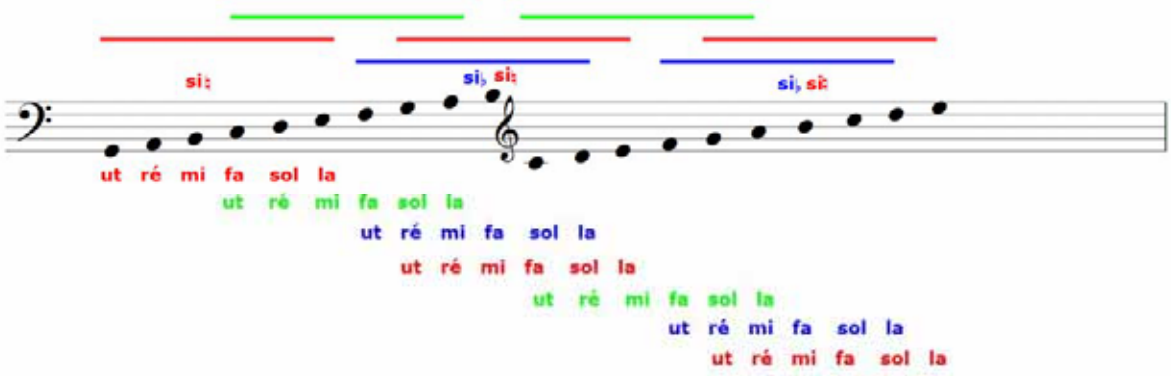


- sur fa : hexacorde mou (*hexacordum molle*, avec si bémol)



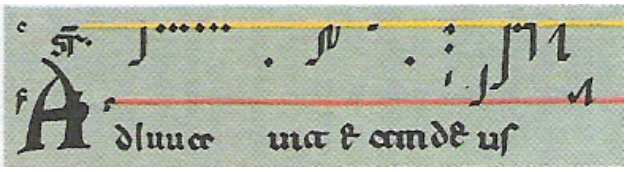
Remarquer comme la nomenclature *si bémol* vient justement de l'hexacorde mou, avec *b molle (b fa)*, tandis que *si bécarre* ♮ *(b mi ou b quadratus)* vient de l'hexacorde dur.
Si la mélodie dépasse l'étendue d'un hexacorde, on passe à l'hexacorde voisin :

SYSTÈME MUSICAL MÉDIEVAL



Dénomination générale du do^3 : C sol fa ut
Dénomination générale du sol^2 : G sol ré ut

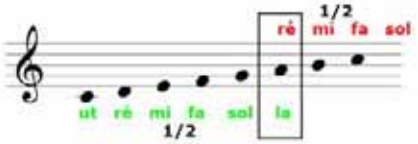
Au IXe s., la *musica enchiriadis* (premier traité théorique connu, nord de la France) opéra un classement de l'échelle des sons disponibles selon le modèle du tétracorde grec.
Guido d'Arezzo souligna l'identité des sons à l'octave, élargit l'ensemble de la gamme vers l'aigu ; il est également l'inventeur de la portée : disposition des lignes par tierces, coloration des deux lignes au-dessus desquelles se trouve le demi-ton, indication des clés d'ut et de fa :



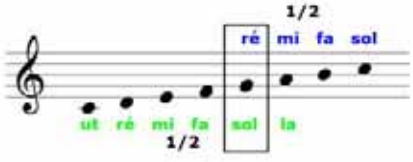
Les règles de la solmisation, mises au point pour le répertoire et l'esthétique de l'époque, et imposées avec un certain autoritarisme par Jean XIX, survivront jusqu'au XVIIIe s. Toute la polyphonie du XIIe-XIVe s. se base sur ces mêmes règles :

- on peut utiliser l'hexacorde *naturale* avec le *durum* ou avec le *molle*, mais jamais le *durum* avec le *molle*
- on ne change jamais d'hexacorde si ce n'est strictement nécessaire
- on change toujours d'hexacorde sur *ré* ou sur *la*

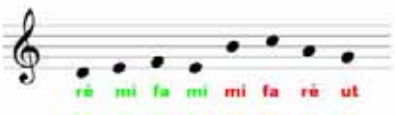
montée par ♮



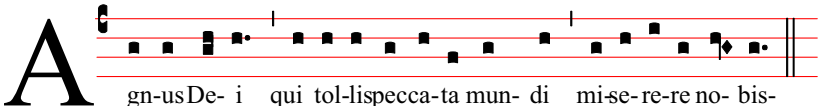
montée par ♭



- faire le changement mentalement et non vocalement, si on peut mettre 2 ou 3 notes au même endroit
- dans les grands sauts (octave, quinte), on ne change pas de syllabe (par ex. mi - mi)



Analyse du grégorien



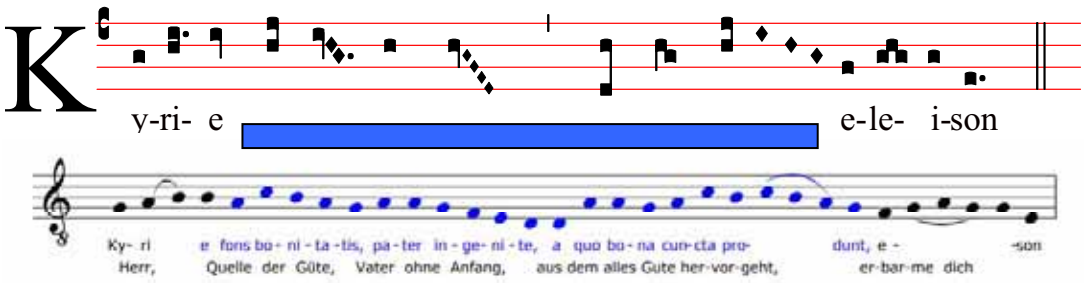
La phrase se décompose en 3 sections :

- *Agnus Dei* (« agneau de Dieu »), avec point culminant sur *Dei* : progression ascendante d'un ton et petit mélisme ;
- *Qui tollis peccata mundi* (« qui porte les péchés du monde »), phrase relative mise sur le même plan que la première invocation, récitée sur la note *la*, elle s'achève par une petite formule mélodique qui exprime les deux points culminants du texte par la tierce ascendante *fa-sol-la* ;
- *Miserere nobis* (« prends pitié de nous »), membre conclusif, en opposition avec les deux précédentes sections : la note supérieure *si* est placée sur le mot clé *miserere*, tandis que *nobis* est allongé comme *Dei* auparavant, et que la descente sur le *sol* final renforce l'effet conclusif.

Le trope et la séquence

Ces pièces (que l'on rencontre surtout dans la messe) sont la conséquence du besoin d'innover après l'imposition et l'expansion du *plain-chant* romain.
Le *trope* est un élément incorporé ou mis à la suite d'un morceau (de plain-chant) .
Cela peut être :

- un nouveau texte sur une mélodie ancienne (la plupart du temps un mélisme), qui doit correspondre au niveau des syllabes : chaque note se greffe donc sur une note de la vocalise ;le sens du texte est en rapport avec le texte du plain-chant ; on trouve l'exemple le plus connu de cette méthode dans le *Kyrie* de la IIe messe où Notker remplaça, dans le *Kyrie eleison*, le mélisme de 21 notes sur le *e* par le texte: *Kyri-E, fons bo-ni-ta-tis, Pa-ter in-ge-ni-te, a quo bo-na cun-cte pro-ce-dunt, eleison*.partie tropée



- un texte nouveau sur une mélodie nouvelle, les deux s'adaptant à la mélodie du plain-chant ;

Exemple :

insertion

Plain-chant (Schola) *Sanctus* (mélodie traditionnelle imposée)	**Solo (virtuosités vocales)** *Trope* (texte nouveau, mélodie nouvelle)	**Plain-chant (Schola)** *Dominus Deus* (mélodie traditionnelle imposée)

- une interpolation purement mélodique, pour enjoliver certains passages du chant grégorien.

La *séquence* est un cas particulier du trope, soit l'adaptation d'un texte au long mélisme de la dernière syllabe de l'*alléluia*.
Quand apparurent les premières séquences, Notker le Bègue de St. Gall (Xe s.), dans une lettre célèbre, expliqua les difficultés d'apprendre par cœur les longs jubili sans texte. Il mit donc au point un système pour mémoriser les mélismes. Il

s'agissait d'aider les jeunes chantres à mémoriser ces vocalises sur une seule syllabe, parfois interminables et très compliquées, qui ornaient surtout les lettres *e* et *a* des mots *Kyrie* et *Alléluia*. Notker eut l'idée d'associer à chaque note un mot, ce qui permit une mémorisation beaucoup plus aisée de la mélodie. C'est ainsi que sont nées les *séquences*. Ce qui à l'origine ne devait être qu'un aide-mémoire connut un succès foudroyant. La technique se répandit comme une traînée de poudre à travers toute l'Europe et bientôt *tropes* et *séquences* envahirent tout le répertoire. Leur nombre atteignit 5000. Au XVIe s., le Concile de Trente les limita à 4 dans la liturgie romaine officielle.

La liturgie de la messe

La messe est organisée comme suit :
Début – Cœur de l'évènement – Fin (3 parties)
(préparation – rite eucharistique – bénédiction)

L'*ordinaire* est ce qui est prescrit pour toutes les messes, avec 5 parties ; le *propre* est ce qui relie la messe à l'occasion.

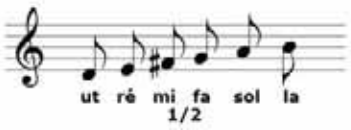
Ordinaire

1. *Kyrie* (eleison) : provenant des grands rites byzantins, cette partie est incorporée par la suite dans la liturgie romaine. C'est un chant de procession introductif, avec 9 (3 x 3) incantations répétées (3 Kyrie eleison, 3 Christe eleison, 3 Kyrie eleison), parfois antiphoné, tropé.
2. *Gloria* : chant de louange de la doxologie, également formé de 3 parties ; a) Luc : annonce de la naissance de Jésus faite aux bergers ; b) Trinité ; c) supplique, prière). Même schéma que le Te Deum. Léon l'introduit dans la messe de Noël au Ve s.
3. *Credo* : profession de foi (dogme de la Trinité) codifiée à Nicée, Constantinople. Intégré à la messe à la fin du VIIIe s. avec Charlemagne à la Chapelle Palatine : il demande d'étendre cette pratique à tout l'Empire. Benoît VIII va l'intégrer à la liturgie romaine au XIe-XIIe s.
4. *Sanctus* (au départ texte d'Isaïe), invocation des Saints, suivi d'un *Benedictus* (tiré de Matthieu, qui cite le psaume 117 « béni celui qui vient au nom du Seigneur » ; emprunt au culte synagogal . Adopté au VIIIe s. à Rome, puis en Orient (rare cas d'influence de l'Occident sur l'Orient).
5. *Agnus Dei* : texte tiré de St. Jean, chap. I. Introduit au VIIIe s. à Rome par Sergius I (pape d'origine byzantine).

Propre

1. *Introït* : chant d'entrée de style antiphoné, structure de l'*antienne* (liée aux psaumes et donc à la psalmodie)
2. *Graduel* : chanté sur le jubé (les marches), après la lecture de l'ancien Testament (à gauche du chœur). Sorte de réponse à la première lecture : *répons* chanté par la *Schola*, verset chanté par un soliste. Chant virtuose réservé à un chantre spécialisé ; dès le XIIe s. interprété en polyphonie improvisée.
3. *Alléluia* : très ancien, appartient de par sa structure à la psalmodie responsoriale. A partir de Notker le Bègue, on introduit un trope à –luia. Il adapte le texte à la mélodie préexistante, crée ainsi une séquence (trope de l'alléluia), qui devient ainsi une pièce totalement autonome.
4. *Offertoire* : antienne qui actuellement ne contient pas de psaume ; genre ambigu, considéré comme antienne. Origine chez St. Augustin, forme responsoriale. Peut avoir plusieurs versets dans un style virtuose, parfois exubérant.
5. *Communion* : voisin de l'*Introït* en ce qui concerne la structure, existe dès le Ve s. C'est une antienne, construite à partir d'un psaume.

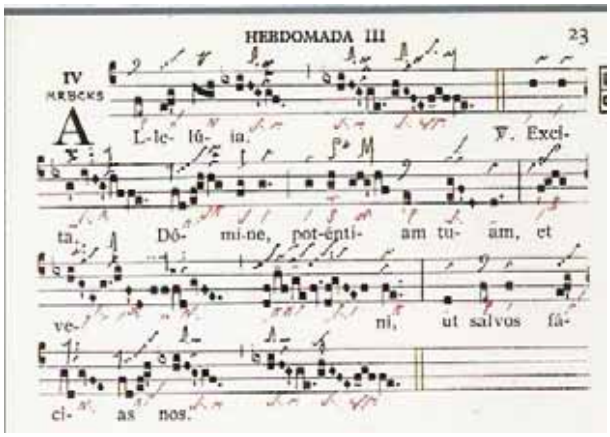
La musica ficta
Au XIIIe s. apparurent des notes chromatiques (*musica ficta*, notes fictives, non réelles…); elles sont la conséquence de la transposition de l'hexacorde guidonien sur d'autres degrés que *ut, fa, sol* :

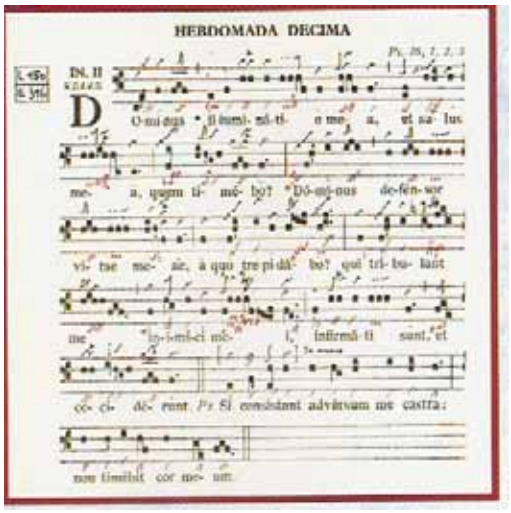


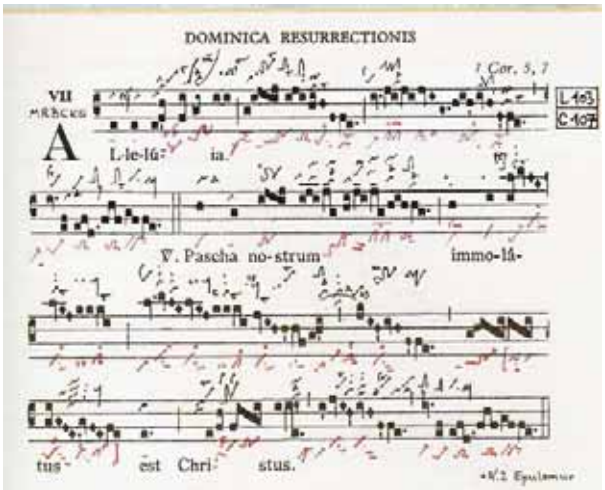
L'hexacorde *ré-si* implique donc un *fa dièse*, en raison de la place fixe du demi-ton.

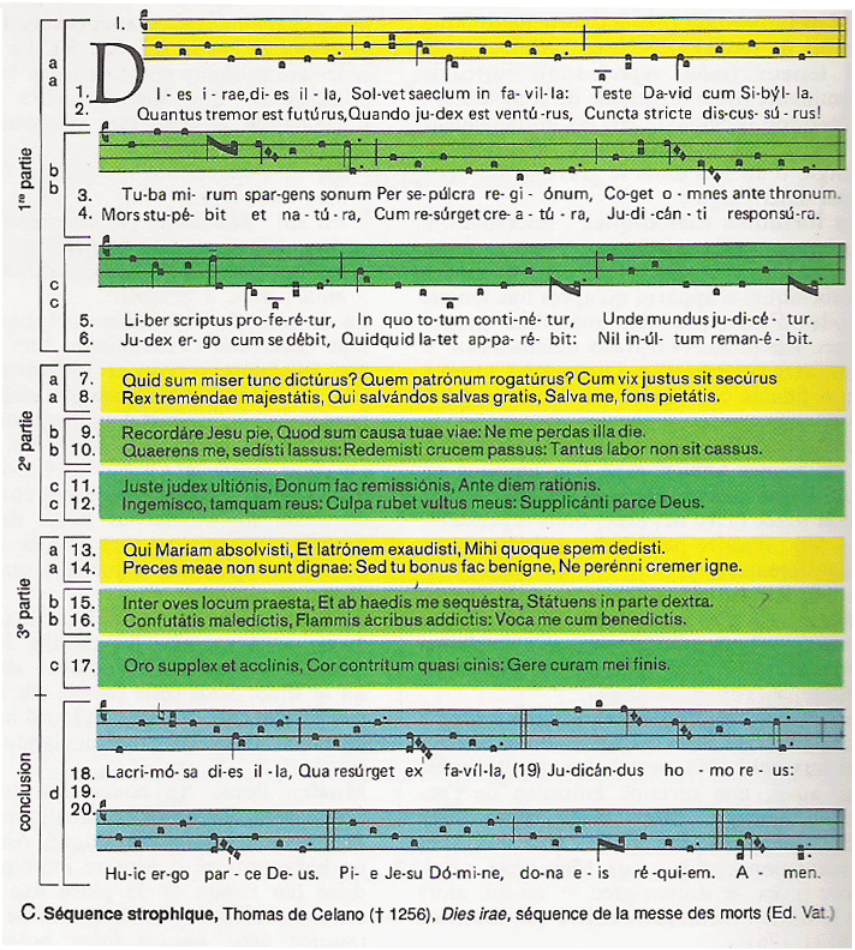
L'usage de la *musica ficta*, très restreint dans le plain-chant, devint important dans les compositions de la fin du Moyen-Âge.

Autres exemples de grégorien :

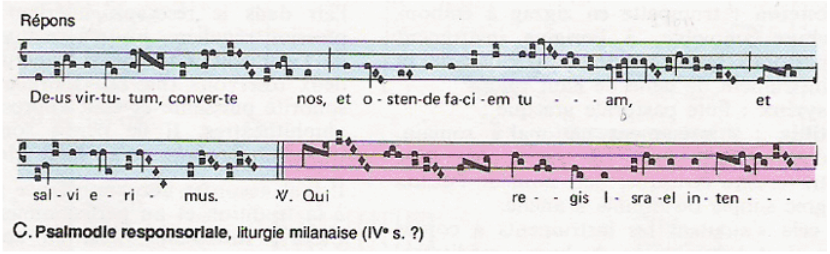








C. Séquence strophique, Thomas de Celano († 1256), *Dies irae*, séquence de la messe des morts (Ed. Vat.)



C. Psalmodie responsoriale, liturgie milanaise (IVe s. ?)

Musique non religieuse du Moyen-Âge

http://www.instrumentsmedievaux.org/histoire/Texte/trouvere.html
http://www.instrumentsmedievaux.org/histoire/Texte/troub.html
http://www.instrumentsmedievaux.org/histoire/Texte/minnesang.html

Au XIIe s., l'on assiste à une sorte de Renaissance, aube du classicisme moyenâgeux du XIIIe s. Elle est caractérisée par :
- un boum économique important grâce à certaines inventions, développement du commerce, des communications, explosion démographique, climat d'effervescence intellectuelle ; la classe des marchands et des bourgeois est en essor (échos de ces transformations dans la poésie troubadouresque)
- remise au pas de certains ordres ecclésiastiques : les clunisiens trop riches sont réformés et deviennent les cisterciens, exemple d'austérité. Les institutions monastiques sont en plein essor, renouveau de l'idéal évangélique
- l'hérésie cathare : mouvement religieux proche des manichéens, avec une conception du monde particulière : celui-ci est l'œuvre d'un démiurge mauvais, il faut s'en purifier. On pratique donc les vœux de chasteté, le jeûne, la vie d'ermite, la prière. Réaction de l'Eglise et du Royaume : croisade contre les cathares, cause de la dispersion des troubadours qui avaient fleuri dans ce contexte.
Il existe d'autres mouvements de réforme religieuse : les Vaudois, les franciscains, les ordres mendiants, tous mal vus par l'autorité
- le problème de l'émiettement du pouvoir : l'autorité royale est représentée par les vassaux, qui cèdent à la tentation de protéger leur famille en transmettant le pouvoir à leurs héritiers : à la fin, celui qui a délégué le pouvoir ne le détient plus !
- remise en question du pouvoir temporel : on redécouvre les codes juridiques du Justinien, avec une application ecclésiastique (droit canon) et une civile (droit civil), ce qui implique la séparation entre le pouvoir temporel et le pouvoir religieux. Le pouvoir royal veut se démarquer du pape, chef religieux incontesté. Réflexion sur le droit, qui renforce les luttes entre religieux en nobles, conflits qui vont jusqu'à l'attentat, le meurtre
- apparition des villes, dans un ordre féodal ancien lié à la terre
- les Croisades permettent le contact avec l'Orient chrétien et arabe : les contacts intellectuels existent aussi, parallèlement à ceux militaires violents. A Palerme, à la cour du roi d'Allemagne, se côtoient des savants arabes, juifs et chrétiens, les arabes faisant le lien entre l'Antiquité et le Moyen-Âge : Platon est déjà étudié au XIIe s.; redécouverte d'Ovide, de Pline; renaissance littéraire, début d'une littérature en langue vernaculaire autre que le latin. Thomas d'Aquin réalise la conciliation entre la philosophie d'Aristote et le Christianisme, Cicéron est relu en « clé » chrétienne. Création des premières universités (ouvertes à tous, donc étudiants riches et pauvres), qui se séparent des sphères ecclésiastiques. Essor des classes intellectuelles. Les domaines de la science, de la médecine et de la pensée sont régénérés
- éveil à la culture des grands seigneurs qui commencent à savoir lire et écrire ; mais le chevalier doit toujours exalter les valeurs chrétiennes ! La moralisation de la cour passe aussi par les troubadours : on va conquérir une dame comme on assiège un château…
Les études sont divisées en deux branches :
Quadrivium (arts libéraux) : Géométrie, Mathématiques, Musique, Astronomie. La musique est considérée comme une science exacte, avec l'échelle sonore déterminée par le monocorde pythagoricien. La science des nombres est appliquée à la musique. Les arabes sont les chefs de file.
Trivium (disciplines du langage) : Grammaire, Rhétorique, Dialectique.

Les étudiants sont indisciplinés, car les éléments religieux ressortent à tout bout de champ : « Dieu était tout simplement partout, on ne pouvait tout simplement pas l'éviter ».

1. Les Carmina Burana

Carmina Burana (Chants de Beuren) est l'œuvre de référence sur la poésie et la musique du Moyen-Âge : exemple unique qui n'est ni religieux, ni troubadouresque. Il s'agit de manuscrits retrouvés en 1803 dans l'abbaye bénédictine de Beuren, près de Munich en Bavière. Ils comprennent 250 poèmes, dont une quarantaine avec la mélodie notée en neumes de St. Gall (en Tyrol, région retardée pour l'époque en ce qui concerne la notation). Ils ont été composés sans doute entre le XIe et le XIIIe siècle, dans un endroit ou l'on parlait plusieures langues, en Slovénie ou en Autriche.

Bien que compilés en terre germanique, ces chants sont en français, en moyen et haut allemand, mais surtout en latin. C'est donc une véritable anthologie de la poésie latine provenant de toute l'Europe, colportée par des clercs en rupture de ban: les *Goliards* ou *Vagants*. Les Goliards et les clercs vagants étaient des étudiants ayant souvent reçu les ordres mineurs, mais n'ayant pu se fixer à un endroit et contraints à se déplacer à travers l'Europe, vivant comme artistes, poètes ou bouffons. Le latin était leur langue de communication. N'oublions pas que la société féodale moyenâgeuse est imperméable, figée : le seul espoir d'éviter une vie misérable est la carrière ecclésiastique. Les étudiants se défoulent donc et écrivent des poèmes avec comme thèmes : l'exaltation du jeu de hasard (non chrétien !), l'ivresse, la parodie de cérémonies religieuses et des moines (souvent moines défroqués), exaltation de l'amour profane, lyrique courtoise en latin, chanson de croisade, mais aussi la critique du système social en place et de la décadence morale qui y est liée. Comme toujours, lorsqu'il s'agit des genres littéraires du Moyen-âge, il est difficile de savoir si les attitudes qu'ils expriment couvrent des réalités sociales ou si c'est de la pure affectation littéraire.

Les mélodies sont pour la plupart indéchiffrables (neumes non-diastématiques !), mais recoupent d'autres mélodies connues en France, en Allemagne et en Angleterre. Certaines pièces sont religieuses (séquences), dont on a changé le texte : technique de trope.
Des influences contemporaines se retrouvent dans ces chants: vers de Saint Martial de Limoges, chants de troubadours ou de Minnesänger.... Les auteurs (pour la plupart anonymes, mais il y a aussi des évêques, des chanceliers parmi eux) étaient sans conteste au courant de l'actualité musicale du temps. Les Goliards n'hésitaient pas à placer des textes de circonstance sur des mélodies déjà existantes. Certains morceaux sont polyphoniques, à 2 ou 3 voix ; d'autres sont des motets dont on a extrait une seule voix. Mais il s'agit essentiellement de pièces monodiques, retardées musicalement pour l'époque.
Cette anthologie peut être regroupée en 4 grands thèmes :

- la poésie morale et satyrique : on fustige les mauvais moines, les mauvais prêtres, la corruption ; contestation quelque peu anarchiste (*Deduc Syon, uberrimas*)
- chansons d'amour : de l'amour courtois à l'amour profane, gaulois (*Exit diluculo rustica puella*)
- poèmes de vin et de jeu : le jeu est hérétique, contraire à la providence (abolition du hasard). Le jeu des dés est souvent utilisé au Moyen-Âge, et les gens se retrouvent nus comme ver, se lamentant et claquant des dents au froid de l'hiver (*In taberna quando sumus*)
- drames liturgiques tout à fait sérieux que l'on retrouve à St. Martial de Limoges.

En ce qui concerne la forme des poèmes, il y en a de deux types :

- rimes à accents de style moderne, traitant des sujets plus « légers »
- vers métriques à prosodie quantitative de l'Antiquité (iambe, trochée, etc.) pour la poésie savante.

"In taberna quando sumus"

(Choeur)	
In taberna quando sumus	Quand nous sommes dans la taverne,
non curamus quid sit humus,	que nous importe de n'être que poussière,
sed ad ludum properamus,	mais nous nous hâtons pour les jeux
cui semper insudamus.	qui nous mettent toujours en sueur.
Quid agatur in taberna	Ce qui se passe dans la taverne,
ubi nummus est pincerna,	où l'argent est le roi,
hoc est opus ut queratur,	ça vaut le coup de demander,
si quid loquar, audiatur.	et d'écouter ce que je dit.
Quidam ludunt, quidam bibunt,	Certains jouent, certains boivent,
quidam indiscrete vivunt.	d'autres vivent sans pudeur.
Sed in ludo qui morantur,	De ceux qui jouent,
ex his quidam denudantur	certains se retrouvent nus,
quidam ibi vestiuntur,	certains sont rhabillés,
quidam saccis induuntur.	d'autres sont mis en sac.
Ibi nullus timet mortem	Personne ici ne craint la mort,
sed pro Baccho mittunt sortem.	mais ils misent le sort pour Bacchus.
Primo pro nummata vini,	Le premier est pour la tournée
ex hac bibunt libertini;	puis les affranchis boivent,
semel bibunt pro captivis,	une autre fois pour les prisonniers,
post hec bibunt ter pro vivis,	une troisième pour les vivants,
quater pro Christianis cunctis	une quatrième pour les Chrétiens,
quinquies pro fidelibus defunctis,	une cinquième pour les fidèles défunts,
sexies pro sororibus vanis,	une sixième pour les soeurs légères,
septies pro militibus silvanis.	une septième pour la troupe en campagne.
Octies pro fratribus perversis,	Une huitième pour les frères pervertis,
nonies pro monachis dispersis,	une neuvième pour les moines dispersés,
decies pro navigantibus	une dixième pour ceux qui naviguent,
undecies pro discordaniibus,	une onzième pour les plaideurs,
duodecies pro penitentibus,	une douzième pour les pénitents,
tredecies pro iter agentibus.	une treizième pour les voyageurs.
Tam pro papa quam pro rege	une pour le Pape et une pour le Roi,
bibunt omnes sine lege.	tous boivent sans loi.
Bibit hera, bibit herus,	La patronne boit, le patron boit,
bibit miles, bibit clerus,	le soldat boit, le prêtre boit,
bibit ille, bibit illa,	celui-ci boit, celle-ci boit,
bibit servus cum ancilla,	l'esclave boit avec la servante,
bibit velox, bibit piger,	l'agile boit, le paresseux boit,
bibit albus, bibit niger,	le blanc boit, le noir boit,
bibit constans, bibit vagus,	le pondéré boit, l'inconstant boit,
bibit rudis, bibit magus.	le fou boit, le sage boit,
Bibit pauper et egrotus,	Le pauvre et le malade boivent,
bibit exul et ignotus,	l'exilé et l'étranger boivent,
bibit puer, bibit canus,	l'enfant boit, le vieux boit,
bibit presul et decanus,	l'évêque et le doyen boivent,
bibit soror, bibit frater,	la soeur boit, le frère boit,
bibit anus, bibit mater,	la vieille boit, la mère boit,
bibit ista, bibit ille,	celui-ci boit, celui-là boit,
bibunt centum, bibunt mille.	cent boivent, mille boivent.
Parum sexcente nummate	Six cent pièces filent
durant, cum immoderate	vite, quand, sans retenue,
bibunt omnes sine meta.	tous boivent sans fin.
Quamvis bibant mente leta,	Mais ils boivent l'esprit gai,
sic nos rodunt omnes gentes	ainsi nous sommes ceux que tous méprisent,
et sic erimus egentes.	et ainsi nous sommes sans le sou.
Qui nos rodunt confundantur	Ceux qui nous critiquent iront au diable
et cum iustis non scribantur.	et avec les justes ne seront pas comptés.

2. Les *Carmina Burana* de Carl Orff

Carl Orff entra, en 1934, en possession d'un recueil de poèmes médiévaux, intitulé *Carmina Burana*. C'est en 1847 que le bibliothécaire de la cour de Munich Johann Andreas Schmeller avait publié cette anthologie qui se base sur le manuscrit découvert en 1803 au couvent de *Benediktbeuren*. C'est également à Schmeller que l'on doit le titre du recueil.
Carl ORFF n'avait pas connaissance des mélodies originales de ces *Carmina*, dont une partie ne vient d'être découverte que très récemment par W.Lipphard. Toutes les mélodies sont donc de la création propre du compositeur, seul le texte est emprunté à l'édition Schmeller.
Carl Orff avoue qu'en bon Bavarois, il s'était senti profondément touché par « le rythme entraînant et le caractère imagé de ces poèmes, et tout autant [par] la musicalité riche en voyelles et la concision unique de la langue latine » qu'il commença spontanément à mettre en musique quelques pièces : « La musique était tellement achevée et vivante en moi que je n'avais pas besoin du soutien d'une partition. »

Lors de la création, le 8 juin 1937, à l'Opéra de Francfort, les *Carmina Burana - Chansons profanes pour solistes et choeur avec accompagnement instrumental et tableaux* - puisque tel était désormais le titre de cette œuvre, connurent un accueil triomphal et se virent rapidement ouvrir les portes des opéras, des salles de concerts ainsi que des salles de fêtes des universités et des écoles du monde entier. Après la répétition générale, Carl Orff alla trouver son éditeur pour lui faire cet aveu, souvent cité : «Vous pouvez mettre au pilon tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent et que vous avez malheureusement imprimé. Mes oeuvres complètes commencent avec *Carmina Burana*.»

Contrairement à ses contemporains Prokofiev, Hindemith, Milhaud ou Karl Amadeus Hartmann, Orff resta attaché à des moyens stylistiques apparemment dépassés, qui pouvaient le faire passer pour un compositeur rétrograde.
De nombreux éléments empruntés à des styles révolus, tels que la technique du bourdon, la domination d'une mélodie diatonique et d'une harmonie majeur-mineur, l'utilisation de techniques d'ostinato, le refus de tout contrepoint, les répétitions de texte et la restriction au chant strophique paraissent effectivement relever du plus strict conservatisme.
Le traitement qu'Orff fait subir à l'orchestre traditionnelle est par contre d'une nouveauté révolutionnaire : complété par deux pianistes et cinq percussionnistes, il acquiert un timbre métallique et martelant.

Les 24 numéros de l'oeuvre - ils sont encadrés par une invocation grandiose et vigoureuse à Fortuna, la déesse de la destinée et de la chance, sur un fond de percussions retentissantes - s'articulent en trois grands complexes thématiques : le printemps, la taverne et l'amour.
Un esprit théâtral incontestable émane de la deuxième partie de l'oeuvre, intitulée « In Taberna ». Elle commence par une confession satirique et, avec un plaisir effréné, professe la « pravitas », la conduite impie. La voix de fausset du cygne qui rôtit dans la poêle offre une parodie du ténor bouffe; dans un discours d'ivrogne, le saint patron du jeu de dés se présente, et se proclame abbé du pays de Cocagne; cette scène de ripailles culmine dans un choeur d'hommes entraînant, qui, avec une augmentation progressive du nombre de voix, célèbre le plaisir de boire dans une exubérance orgiaque.

En réunissant chant, images magiques et danse dans une homogénéité quasi parfaite, *Carmina Burana* dépasse le cadre habituel de la cantate scénique. Ce qui explique pourquoi l'œuvre a pu s'assurer une place de choix dans le répertoire lyrique. Selon Carl ORFF, « plus l'expression est essentielle, plus elle est simplifiée, plus son effet est direct et puissant ». En effet, cette simplicité, choisie pour

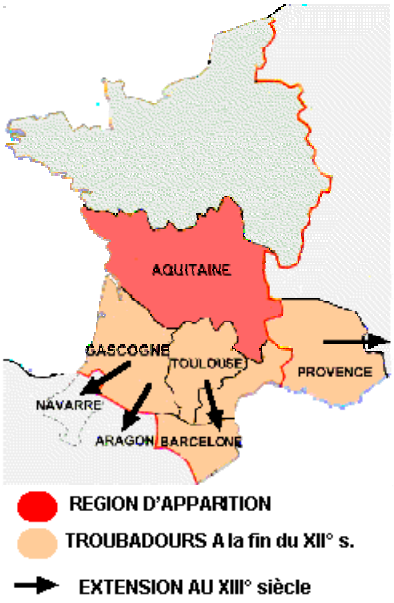
trancher avec l'extrême complexité de la musique post-romantique, permet au compositeur une communication immédiate avec son public, lui-même aussitôt séduit.

L'effet de Carl ORFF ne repose plus sur la musique "absolue" mais sur l'heureuse association d'éléments textuels, mélismatiques et scéniques réunis dans une sorte d'œuvre d'art totale, succès dans l'Allemagne nazie, puis dans l'Europe de l'après-guerre. Pour populariser une cantate déjà célèbre, son auteur, dans le cadre de son entreprise pédagogique (en 1924, Carl ORFF crée avec son épouse la *Güntherschule*, école de gymnastique, de musique et de danse fondée sur les principes d'éducation musicale d'E.Jacques-Dalcroze) écrira une version sans orchestre mais avec deux pianos, des timbales et une percussion foisonnante comme seule instrumentation, ce qui devait la rendre plus immédiatement accessible aux sociétés musicales d'amateurs.
S'inspirant du plain-chant (qu'il tourne en dérision), de musiques populaires bavaroises, de l'opéra italien et des chorals luthériens, Carl ORFF a composé l'une des œuvres les plus populaires du XXe siècle.

3. Troubadours et trouvères, Minnesänger et Meistersinger

(du terme provençal *trobar* : trouver)
L'art des troubadours et trouvères (inventeurs du texte et de la mélodie) est une expression poétique et musicale typique du Moyen-Âge. Les textes ont été retrouvés souvent complets, tandis que la musique, souvent incomplète, est notée en neumes, parfois sur portée, mais toujours à interpréter ! Les mélodies sont fréquemment les mêmes que les mélodies religieuses, et elles restent dans le cadre des 8 modes ecclésiastiques. On adapte souvent un nouveau texte à une mélodie préexistante.
La reconstruction des instruments utilisés est aujourd'hui très exacte, mais comment en jouer ? La plupart du temps, il faut réinventer.

Les troubadours



Les troubadours apparaissent au XIIe s. (leur apogée se situe au milieu du XIIIe s.) dans le sud-ouest de la France, où on parle la *langue d'oc* (ou occitan); dans le nord, terre des trouvères, c'est la *langue d'oïl* (en ancien français : oui) qui domine.
Les Croisades, la Croisade contre les Albigeois (mouvement cathare) et l'annexion du pays par les français anéantiront cette culture autochtone.
L'art des troubadours influencera celui des trouvères, des Minnesänger allemands ; Dante fut un grand admirateur des troubadours.

Ce sont des auteurs-compositeurs, parfois interprètes (histrions, jongleurs, ou bien ménestriers au service d'un prince, d'un noble). Leur œuvre est l'union intime de la musique et de la poésie (« La poésie sans musique est comme un moulin sans eau »). La phrase mélodique y est l'image du vers auquel elle est accouplée.
Les troubadours appartenaient à toutes les classes sociales : les uns étaient de grands seigneurs du Midi, tels Guillaume IX de Poitiers, duc d'Aquitaine, le comte de Toulouse, le roi d'Aragon, le Dauphin d'Auvergne. D'autres de moindre noblesse, étaient marquis, vicomtes ou simples chevaliers, tels Jaufré Rudel, Bertran de Born, Raimbaut d'Orange. Certains étaient gens d'Église, comme Peire Cardenal, Pierre d'Auvergne, qui avaient d'abord été chanoines, comme le chanoine de Montaudon. Quelques-uns appartenaient à la bourgeoisie ou à l'artisanat des villes, tels Peire Vidal, Aimeric de Peguilhan, Guiraut Riquier. D'autres enfin étaient de basse extraction, comme Bernard de Ventadour (le plus célèbre troubadour, dont nous possédons 19 mélodies), dont le père, serviteur du château de Ventadour, y chauffait le four avec les sarments que la mère de Bernard allait chercher dans la forêt, et tel aussi Marcabru qui passait pour être un enfant trouvé. Quelques femmes, des *trobairitz* comme on disait, telle la sensuelle comtesse de Die, venaient se joindre à la phalange des poètes méridionaux dont le nombre s'élèverait aux environs de 500.
Le thème central de la poésie troubadouresque est l'amour, mais il s'agit de l'*amour courtois* ou *fin'amor* – où intervient le côté magique, archaïque, mystique – qui concorde peu avec notre notion de l'amour romantique. Dans la tradition de l'amour courtois, il y a quatre idées principales : l'amoureux est malade d'amour, donc il pense tout le temps à son amante et il ne dort pas. Il vit pour elle. Ensuite, l'amour entre les deux personnes est toujours secret. La troisième idée est que l'amour vrai n'existe pas dans le mariage qui est une alliance économique et politique. Enfin, la femme, le plus souvent d'extraction sociale plus élevée, est vénérée.
Amour courtois ne veut pas dire édifiant. Il est d'ailleurs loin d'être platonique. Comme dans un roman, la passion de l'homme est souvent vouée à une autre qu'à sa femme légitime. Pour plaire à sa dame, le chevalier recherche la perfection: en lui, la vaillance et la hardiesse s'allient à l'élégance de l'homme de cour. La dame ennoblit son héros en le soumettant à des épreuves, pour lui permettre de manifester sa valeur: l'amour qui peut faire agir contre la raison et même l'honneur est ainsi la source de toute vertu et de toute prouesse.
Les troubadours sont donc des poètes de l'amour profane (mais toujours dans un contexte religieux !), qui mettent leur vie au service d'une dame, et qui finissent leur vie dans un couvent après en avoir chanté toute leur vie les louanges.
C'est une idéalisation de l'amour, mais l'amour charnel est pourtant présent : l' *alba* est un genre qui met en scène la séparation des deux amants qui doivent se quitter. L'*enueg* (l'ennui) est une chanson assez rustre. Le *tenso* est une dispute dialoguée. La *balada* et la *dansa* sont des chansons à danser. La *pastorela* est une poésie narrative, où le chevalier tente de séduire une jeune pastourelle.
Tous ces poèmes sont à plusieures strophes, de construction rythmique similaire.

Bernard de Ventadour, *Quan vei la laudeta mover*
Type: *Canso*, grand genre de l'amour courtois

Quan vei la lauseta mover a De jòi sas alas contra.l rai, b Que s.oblid. e.s laissa cazer a Per la doussor qu.al còr li vai, b Ailas! Quals enveja m.en ve c ← ***Copla*** De cui qu.eu veja jauzion! d 8 vers de 8 syllabes Meravilhas ai, quar dessé c Lo còrs de dezirièr no.m fon. d	*Quand vois l'alouette mouvoir* *De joie ses ailes face au soleil,* *Que s'oublie et se laisse choir* *Par la douceur qu'au coeur lui va,* *Las! si grand envie me vient* *De tous ceux dont je vois la joie,* *Et c'est merveille qu'à l'instant* *Le coeur de désir ne me fonde.*
Ailas! tan cujava saber D'amor, e tan petit en sai! Quar eu d'amar no'm posc tener Celeis don ja pro non aurai; Tout m'a mon cor e tout m'a se E mi mezeis e tot le mon; E quan si'm tolc, no'm laisset re Mas dezirièr e cor volon.	*Hélas! tant en croyais savoir* *En amour, et si peu en sais.* *Car j'aime sans y rien pouvoir* *Celle dont jamais rien n'aurai.* *Elle a tout mon coeur, et m'a tout,* *Et moi-même, et le monde entier,* *Et ces vols ne m'ont rien laissé* *Que désir et coeur assoiffé.*

Anc non agui de mi poder Ni no fui meus deslor en çai, Que'm laissèt en sos olhs vezer En un miralh que mout mi plai. Miralhs, pos me mirèi en te, M'an mort li sospir de preon, Qu'aissi'm perdèi com perdèt se Lo bèlhs Narcisus en la fon.	*Or ne sais plus me gouverner* *Et ne puis plus m'appartenir* *Car ne me laisse en ses yeux voir* *En ce miroir qui tant me plaît.* *Miroir, pour m'être miré en toi,* *Suis mort à force de soupirs,* *Et perdu comme perdu s'est* *Le beau Narcisse en la fontaine.*
De las domnas mi dezesper, Jamais en lor no'm fiarai, Qua'issi com las solh captener, Enaissi las descaptenrai: Pos vei que nulha pro no'm te Ab lèis que'm destrui e'm cofon, Totas las dopt e las mescré, Car sai que atretals se son.	*Des dames, je me désespère;* *Jamais plus ne m'y fierai,* *Autant d'elles j'avais d'estime* *Autant je les mépriserai.* *Pas une ne vient me secourir* *Près de celle qui me détruit,* *Car bien sais que sont toutes ainsi.*
D'aisso's fai ben femna parer Ma domna, per qu'eu l'o retrai, Que vol ço qu'om no deu voler, E ço qu'om li deveda fai. Cazutz sui en mala mercé Et ai ben fait com fols en pon, E no sai perqué m'esdevé, Mas quar trop pogèi contra mon.	*Avec moi elle agit en femme* *Ma dame, c'est ce que lui reproche,* *Ne veut ce que vouloir devrait* *Et ce qu'on lui défend, le fait.* *Tombé suis en male merci* *Car ai fait le fou sur le pont* *Et si cela m'est advenu* *C'est qu'ai voulu monter trop haut...*
Mercés es perduda per ver, Et eu non o saubi ancmai, Car cil que plus en degr'aver Non a ges, et on la querrai? A! quan mal sembla, qui la ve, Que aquest caitiu deziron, Que ja ses lèis non aura be, Laisse morir, que no l'aon.	*Voici merci vraiment perdue* *Sans que je m'en fusse douté.* *Qui plus devrait avoir merci* *n'en a pas. Où donc la chercher ?* *Ah ! qu'il semble peu, à la voir,* *que sans aide elle laisse mourir* *un malheureux plein de désir* *qui, sans elle, ne peut guérir !*
Pos ab mi dons no'm pot valer Precs ni mercés ni'l dreitz qu'eu Ni a lèis no ven a plazer Qu'eu l'am, jamais no lo'i dirai. Aissi'm part d'amor e'm recré: Mort m'a per e mort li respon, E vau m'en, pos ilh no'm reté, Caitius en eissilh, no sai on.	*Et puisqu'auprès d'elle ne valent* *Prière, merci ni droit que j'ai,* *Puisque ne lui vient à plaisir* *Que l'aime, plus ne lui dirai;* *Aussi je pars d'elle et d'amour;* *Ma mort elle veut, et je meurs,* *Et m'en vais car ne me retient,* *Dolent, en exil, ne sais où.*
Tristans, ges non auretz de me, Que m.en vau caitius, no sai on : De chantar me gic e.m recré, ← ***Tornada*** E de jòi e d.amor m.escón.	*Tristan*, plus rien n'aurez de moi,* *Je m'en vais, dolent, ne sais où;* *De chanter cesse et me retire,* *De joie et d'amour me dérobe* **nom conventionnel, « code »*

Pour l'étude du texte:

- Repérez les thèmes et les motifs courtois présents dans la chanson.
- Explicitez l'image du miroir.
- Étudiez l'enchaînement des strophes. Y a-t-il un lien logique dans leur succession?
- Quelle image de la femme se dégage du poème de Bernard de Ventadour?

Les trouvères

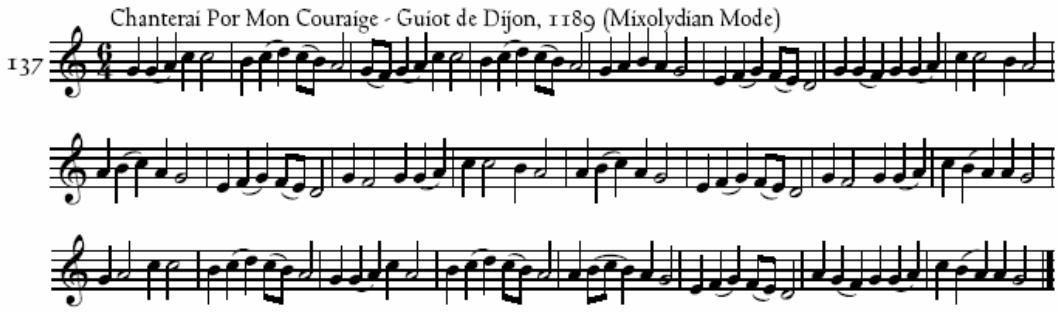
L'influence d'Ovide et l'*Ars amandi* est à l'origine de l'essor, dans la seconde moitié du XIIe siècle, de la *fin'amor*, de cet amour affiné, épuré, qui se retrouve dans la *canso* (chanson) des troubadours. Elle continue dans les *trouvères*, avant que le *dolce stil nuovo* de *Dante* en Italie, puis le *pétrarquisme* en Europe ne prennent la relève pour célébrer le désir éternellement inassouvi.

La communication des deux traditions littéraires, méridionale et septentrionale, fut facilitée et approfondie par les Croisades. Nombre de trouvères, tels le *Châtelain de Coucy* et *Conon de Béthune*, y ont pris part. La poésie lyrique des trouvères se distinguait cependant de celle des troubadours. Leurs poèmes portent aussi la marque des *goliards*. Elle est souvent satirique et embourgeoisée comme dans le cas de *Colin Muset* qui cultive les plaisirs de la bonne vie. Même si l'*amour courtois* reste un thème de prédilection, et que beaucoup de trouvères sont des nobles, comme p. ex. *Gace Brulé* ou *Thibaut de Champagne,* roi de Navarre, ou travaillent pour des mécènes nobles des cours de la France du Nord, beaucoup d'autres ont trouvé des patrons dans les classes moyennes des villes. Une grande partie des trouvères du XIIIe siècle dont les poèmes nous sont parvenus, ont appartenus à une confrérie de poètes de la ville d'Arras. *Adam de la Halle*, dit *le Bossu*, était d'Arras. Il écrivit également des pièces de théâtre, *Le jeu de la feuillée* et *Le jeu de Robin et Marion*. Un autre trouvère des plus connus, *Rutebeuf*, fut Parisien.
On connaît assez mal la musique des chansons de trouvères (bien qu'on ait retrouvé environ 2000 mélodies). Les Trouvères n'utilisent qu'un nombre limité d'éléments mélodiques, alternant avec un grand raffinement la variation et la répétition, alors que les chants des Troubadours comportaient de longues strophes entièrement composées. La ligne mélodique était monophonique. Il y avait une grande variété de formes: une forme musicale basée sur une répétition multiple d'une phrase musicale brève comme dans les litanies; les ballades ou chansons de danse avec des refrains; des chansons comportant des paires de lignes ou des couplets répétés; et des chansons inspirées des troubadours ayant une ligne mélodique continue, sans répétitions.

Guiot de Dijon, *Chanterai por mon corage*
Genre : *Chanson de croisade,* type *rotrouenge,* chanson comportant en général 6 strophes avec refrain (rythme : dimètres iambiques) ; le soliste chantait le couplet, le chœur le refrain.
Met en scène une jeune fille qui chante pour se consoler de l'absence de son ami. Comme l'alouette, elle s'élève en chantant pour s'approcher de son ami, la chanson fonctionnant comme intermédiaire entre les deux. Elle semble chanter pour rejoindre, spirituellement, son ami en Terre sainte: au vers 7-8 elle déclare qu'entendre parler de son croisé apaise déjà son coeur. En chantant de celui qu'elle aime, elle rafraîchit sa mémoire et se sent donc plus proche de lui, oubliant un instant la distance physique qui les sépare.
La première strophe sert à exposer le manque fondamental, l'absence de l'être aimé, qui a provoqué l'expression lyrique. Thème central, l'absence est reprise aux vers 25-27 où la jeune fille déclare à nouveau que sa tristesse doit être attribuée au fait que ... *cil n'est en cest païs*. A la solitude vient s'ajouter l'angoisse quand elle ne voit personne retourner du pays lointain. Incapable de partir pour la croisade elle-même, il ne lui reste que la longue attente: *Souffrerai en tel estage / Tant que.l voiera passer.*
L'opposition entre l'activité masculine et la passivité féminine s'exprime de façon subtile dans le refrain. Implorant l'aide divine pour protéger son croisé, la jeune fille s'écrie: *Sire, aidiez au pelerin*. Ce cri s'oppose à cet autre, le terrifiant *outree,* cri de guerre de l'armée des croisés. Repris à la fin de chaque strophe, le refrain ne résume donc pas seulement l'angoisse d'une femme qui tremble pour son amant; l'opposition des deux cris symbolise l'opposition entre les différents rôles réservés aux hommes d'un côté, aux femmes de l'autre.
La chanson nous surprend avec une réminiscence concrète de la chanson d'ami, quand la jeune fille déclare qu'elle résistera aux efforts de son lignage pour la marier à quelqu'un d'autre: *Et maugré tot mon lignage Ne quier ochoison trover D'autre face mariage; Folz est qui j'en oi parler* (17-20).
Un mot, enfin, sur la structure de la chanson. Il y a de nettes correspondances entre les vers initiaux des différentes strophes, que ce soit au niveau de la syntaxe ou à celui du lexique:

Chanterai por mon corage I *Souffrerai en tel estage II*
De ce sui au cuer dolente III *De ce sui en bone atente IV*
De ce sui molt deceüe V

Même incise à la première personne aux strophes I et II, même formule syntaxique pour ouvrir les strophes III, IV et V — structure donc rythmée qui n'est pas sans évoquer la célèbre circularité lyrique. Oserait-on aller plus loin et postuler une correspondance entre forme et fond? En l'absence de leurs bien-aimés, les pensées des femmes tournent en rond.



Chanterai por mon corage
Que je vueill reconforter,
Car avec mon grant damage
Ne vueill morir n'afoler,
Quant de la terre sauvage
Ne voi nului retorner
Ou cil est qui m'assoage
Le cuer quant j'en oi parler.
Deus, quant crïeront «Outree »,
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin.

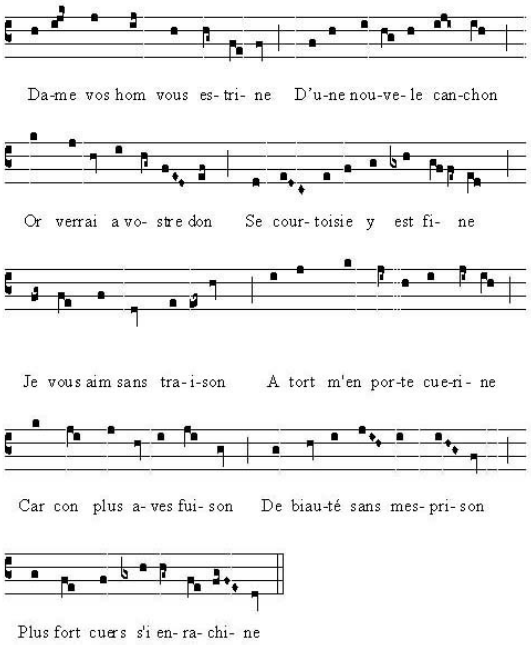
Souffrerai en tel estage
Tant que voie rapasser.
Il est en pelerinage,
Dont Deus le lait retorner.
Et maugré tot mon lignage
Ne quier ochoison trover
D'autre face mariage;
Folz est qui j'en oi parler.
Deus, quant crïeront «Outree »,
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin

De ce sui au cuer dolente
Que cil n'est en cest pais
Qui si sovent me tormente;
Je n'en ai ne gieu ne ris.
Il est biaus et je sui gente.
Sire Deus, por que feïs?
Quant l'une a l'autre atalente,
Por coi nos as departis?
Deus, quant crïeront «Outree »,
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin

De ce sui en bone atente
Que je son homage pris;
Et quant la douce ore vente
Qui vient de cel douz païs
Ou cil est qui m'atalente,
Volentiers i tor mon vis
Adont m'est vis que je le sente
Par desoz mon mantel gris.
Deus, quant crïeront «Outree »,
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin

De ce fui mout deceüe
Que ne fui au convoier.
Sa chemise qu'ot vestue
M'envoia por embracier.
La nuit, quant s'amor m'argüe,
La met delez moi couchier,
Toute nuit a ma char nue,
Por mes malz assoagier.
Deus, quant crïeront «Outree »,
Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espöentee,
Car felon sunt Sarrazin

Adam de la Halle : Dame, vos hom vous estrine...



I. *Dame, vos hom vous estrine*	Dame, votre homme vous offre en étrenne
D'une nouvele canchon	Une nouvelle chanson
Or verrai a vostre don	À votre don je verrai
Se courtoisie i est fine	Si la courtoisie y est fine
Je vous aim sans traïson	Je vous aime sans traîtrise
A tort m'en portés cuerine	À tort vous m'en portez de la haine
Car con plus avés fuison	Car plus vous avez foison
De biauté sans mesprison	De beauté sans méprise
Plus fort cuers s'i enrachine	Plus fort un cœur s'y enracine

Des *chansons de toile* , d'allure archaïque, mettent en scène une femme qui rêve d'amour, à son ouvrage, et qui parfois se révolte vivement contre la surveillance maternelle ou la tyrannie du mari. Il semble que les chansons de femme suggèrent l'ennui de l'existence dans un château féodal. L'*aubade* ou l'*aube* sert à réveiller les amants. D'autres thèmes de chansons impliquent un *jeu* collectif. Ainsi la *pastourelle*, qui comporte un dialogue dramatique. La construction des strophes où se mêle la répétition du refrain, indique une collaboration entre le soliste et le public, donc une manifestation sociale. Certaines formes métriques et les structures musicales qui les accompagnent renvoient à la *danse*: les *estampies,* cf germ. *stampjan*, sont des morceaux pour instruments auxquels on ajoute des paroles, les *ballades*, *virelais* , *rondeaux*, *bal, virer, ronde*, semblent correspondre également à des formes chorégraphiques. Les *reverdies* chantent le renouveau de la nature et font penser aux fêtes de mai où naît le désir de l'amour.

La reverdie

Ce nom tire son origine du verbe re(n)verdir = redevenir vert (où l'on reconnaît le préfixe itératif: re-= de nouveau, le lexème vert=couleur de la végétation; ce terme désigne donc étymologiquement la reprise de la végétation au début de la belle saison; la reverdie signifie en A.F. :1) feuillée, verdure; 2) joie, allégresse; 3) chant célébrant la saison nouvelle.

Poésies avec accompagnement musical et destinées à la danse, elles évoquent dans un cadre printanier floral et verdoyant, des êtres réels ou allégoriques sur le mode narratif et descriptif et même lyrique puisque le poète raconte souvent à la première personne une aventure personnelle et une rencontre amoureuse.

Le nombre des pièces pouvant appartenir à ce genre est très réduit: les critiques en dénombrent sûrement huit et tout au plus onze qui datent toutes du XIIIème siècle.

La reverdie apparaît comme une forme au contour assez flou, qui n'a pas de structure strophique ni de versification nettement fixées et définies, même si, à l'intérieur de chaque texte, on trouve une organisation strophique précise: par ex. trois ont des strophes longues de 11 à 20 v. et la majorité des strophes de 4 à 8 v. avec des rimes souvent uniques ou disposées aaaabbbb ou aaab.

En revanche les thèmes et les motifs constitutifs et récurrents permettent de définir assez nettement ce genre poétique. On retrouve assez habituellement tout ou partie des éléments suivants:

1) **Un décor printanier**, qui est dépeint à l'aide de notations visuelles et auditives, constitué des éléments suivants:

- le mois de mai, le retour de la belle saison, associé aux fêtes de mai, à Pâques et à l'Ascension ou à la Pentecôte;
- la clarté et la douceur retrouvées: les jours s'allongent;
- la verdure des prés, les feuilles des bois, les vergers chargés de fruits;
- les ruisseaux qui retrouvent leur lit, après les crues de la fin de l'hiver, et les fontaines;
- les fleurs et les couleurs (prés ou vergers): cueillette des fleurs;
- le chant des oiseaux (rossignol surtout, mais aussi: grive, merle, alouette, geais, loriot, pinson ... et même papegais=perroquet!, dans les romans soucieux de pittoresque);
- lever matinal;
- entrée au bois.

2) La **rencontre amoureuse** et le **dialogue sentimental** qui lui succède:

- Entre le poète et la belle
- Entre la belle et des chevaliers
- Entre le poète et le dieu de l'amour
- Entre le rossignol et sa compagne ; exemple :

En mai au douz tens nouvel *(reverdie, anonyme)*

En mai au douz tens nouvel
Que raverdissent prael,
Oi sor un arbroisel
Chanter le rosignolet:
Saderaladon!
Tant bon fet
Dormir lez le buissonet.

II
Si com g'estoie pensis,
Lez le buissonet m'assis:
Un petit m'i endormi
Au douz chant de l'oiselet
Sadaraladon!...

III
Au resveillier que je fis,
A l'oisel criai merci,
Qu'il me doint joie de li:
S'en serai plus jolivet.
Saderaladon!...

IV
Et quant je fui sus levez,
Ci conmenz a citoler
Et fis l'oiselet chanter
Devant moi el präelet:
Saderaladon!...

V
Li rosignolez disoit:
Par un pou qu'il n'enrajoit
Du grant duel que il avoit,
Que vilains l'avoit öi.
Saderaladon!...

Les Minnesänger et Meistersinger

La poésie lyrique en allemand fait son apparition vers le milieu du XIIe s. *Minnesang* signifie chanson d'amour courtois. Comme en France, cette poésie est le fait de la noblesse, de la chevalerie et des serviteurs privilégiés. Avec le déclin de la féodalité et le développement des villes au XIVe s., le *Meistersang* des bourgeois se détache du Minnesang.

L'existence de la poésie courtoise allemande est liée à la vocation itinérante de la cour impériale de Barberousse : celui-ci tenait à se déplacer jusqu'aux confins les plus éloignés de son empire, tant en Allemagne qu'en Italie ; c'est dans ces occasions que son entourage put garder le contact avec la poésie française et provençale. Le Minnesang puise donc une bonne partie de ses origines dans l'art des troubadours, dont il constitue l'équivalent germanique, même si les manières sont plus policées : « Pour la plupart, les chansons combinent un petit nombre de thèmes (idéal chevaleresque de l'amour courtois qui ne connaît pas d'assouvissement) en un commentaire habile et souvent abstrait de la relation entre le chanteur ou poète chevaleresque, la noble femme dont il est épris, généralement sans espoir, et le noble auditoire auquel il adresse son chant. ».

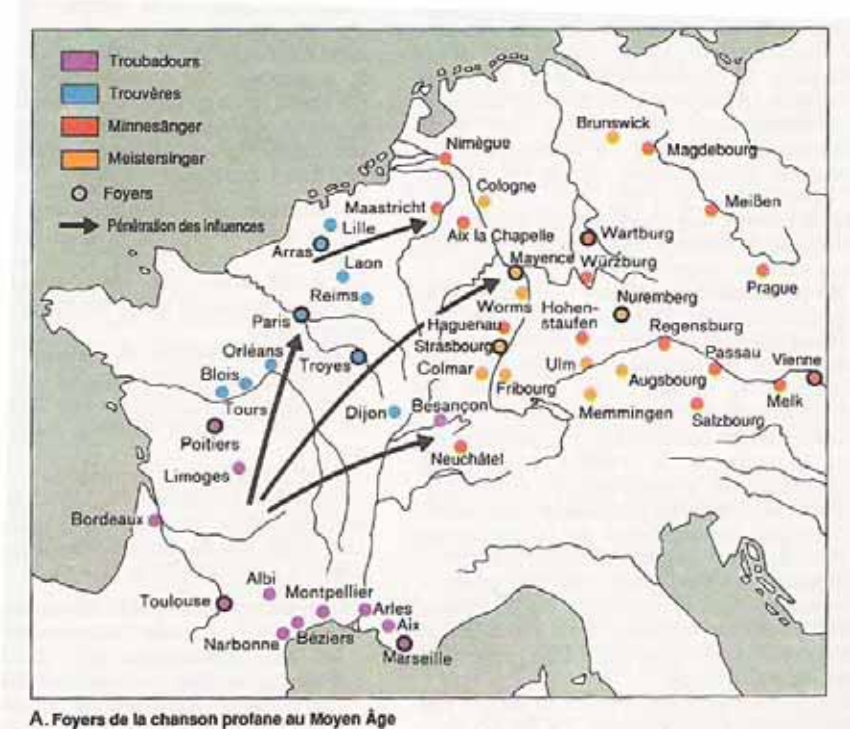
L'origine des mélodies n'est pas claire, il peut s'agir d'imitations de chants religieux comme chez les troubadours, mais peuvent aussi provenir d'un répertoire profane autochtone.
Chaque poème avait sa mélodie propre, cependant on pouvait lui en adapter une déjà existante.
Le poète-musicien chantait le plus souvent lui-même, mais il pouvait être accompagné par des instrumentistes (ménestrels, jongleurs) à la vièle, au luth, à la harpe, etc.
Minnesänger fameux : Hermann von Thüringen (vers 1202), Walter von der Vogelweide (vers 1228), Neidhart von Reuenthal (vers 1245), Tannhäuser (vers 1250).
Walter von der Vogelweide, **Under der linden an der heide:**

Under der linden an der heide, dâ unser zweier bette was dâ mugent ir vinden schône beide gebrochen bluomen unde gras. Vor dem walde in einem tal, tandaradei, schône sanc diu nahtegal.	*Unter der Linde* *An der Heide,* *Wo unser beider Bette war,* *Da werdet ihr finden,* *Schön wie Seide,* *Duftende Blumen wunderbar.* *Vor dem Walde in einem Tal,* *Tandaradei!* *Herrlich sang die Nachtigall.*
Ich kam gegangen zuo der ouwe: Dô was mîn friedel komen ê. dâ wart ich enpfangen, here frowe, daz ich bin saelic iemer mê. Er kuste mich wol tûsentstunt, tandaradai, seht wie rôt mir ist der munt!	*Ich kam gegangen* *Zu der Aue,* *Da stand mein Liebster längst bereit.* *Da wurd' ich empfangen,* *Edle Fraue,* *Dass ich bin selig alle Zeit.* *Küsst er mich? Wohl tausend Stund,* *Tandaradei!* *Seht, wie rot mir ist der Mund.*
Dô het er gemachet alsô rîche von bloumen ein bettestat. Des wirt noch gelachet inneclîche, kumt iemen an daz selbe pfat. Bî den rôsen er wol mac, tandaradei, merken wâ mirz houbet lac.	*"Was hat er gemachet?"* *Fragt ihr mich.* *Ein Bett aus Blumen für uns zwei!* *Da wird noch gelachet* *Inniglich,* *Kommt jemand an dem Ort vorbei.* *Bei den Rosen er wohl mag* *Tandaradei!* *Sehen, wo mein Kopf einst lag.*
Daz er bî mir laege, wessez iemen nu enwellen got!, sô schamt ich mich. Wes er mit mir pflaege, niemer niemen bevinde daz, wan er und ich, und ein kleinez vogellîn: tandaradei, daz mac wol getruiwe sîn.	*Dass er bei mir lag,* *Wüsste es jemand -* *Das verhüte Gott -, so schämt' ich mich.* *Was er mit mir wagte,* *Niemals niemand* *Sollte davon wissen als er und ich* *Und ein kleines Vögelein.* *Tandaradei!* *Das wird wohl schön stille sein.*

1. Sous les tilleuls Sur la lande, Où se trouvait notre gîte, Là, vous pouvez y trouver, Tous deux bien écrasés, Les fleurs et l'herbe. Devant le bois dans un vallon Tandaradei- rossignol chantait. Je me rendis Sur la lande : 2. Mon amant était déjà là. Alors il m'accueillit - Noble dame !- Me rendant heureuse à jamais. S'il m'embrassa ? Mille fois sans doute : Tandaradei- Voyez comme ma bouche est rouge !	3. Alors avec des fleurs Il a fait un lit Somptueux. Certains rient alors De bon coeur, Quand il arrive sur le chemin. Aux roses étendues, ils doivent bien- Tandaradei- Soupçonner où j'avais la tête. 4. Qu'il coucha chez moi- Quelqu'un le savait (Que Dieu le dissimule !)- Me rendant toute honteuse. Ce qu'il me fit, Que jamais ni personne Ne l'apprenne, que lui et moi Et un petit oiseau : Tandaradei- Cela peut bien être toi.

Owe dirre Not, Willekomen sumerweter süeze (Neidhart von Reuenthal)

Les **Meistersinger** utilisent les mélodies des Minnesänger. Ce sont des bourgeois, surtout des artisans, qui se rassemblent en écoles de chant semblables à des corporations, régies selon des règles strictes et des statuts. Ce mouvement connaît son apogée au XVe-XVIe s., et disparaît au XVIIe.
Les textes sont pour la plupart tirés de la Bible, ou bien politico-satyriques ; il y a aussi des chansons comiques et à danser.
Les mélodies sont modales avec une tendance vers le majeur-mineur.
On distinguait les apprentis, les poètes, qui chantaient de nouveaux textes sur d'anciennes mélodies, et le maîtres, qui créaient à la fois le texte et la musique.
Hans Sachs (Nürenberg, 1494-1576) est le Meistersinger le plus connu.



A. Foyers de la chanson profane au Moyen Âge

Les débuts de la polyphonie

http://www.collegeahuntsic.qc.ca/pagesdept/hist_geo/Atelier/Parcours/Muse/medieval5.html#questce

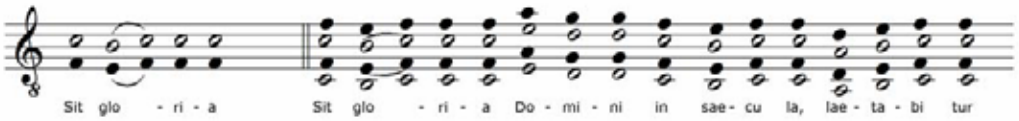
1. L'organum

La polyphonie (*poly*, plusieurs, et *phonê*, sons, donc un chant à plus d'une voix) constitue la grande révolution de la pratique musicale dans l'Europe médiévale. Contrairement à la musique orientale, qui développe avec un suprême raffinement la ligne monodique, l'Occident, à partir du IXe siècle, explore un univers sonore qui superpose plusieurs lignes mélodiques simultanément.
La technique byzantine orientale de l'*ison* (note tenue allongée, *finalis* ou teneur du mode utilisé, sur laquelle évolue la mélodie du plain-chant) représente déjà un embryon de polyphonie.

Les premiers témoignages écrits de polyphonie vocale en Occident datent du IXe s.: il s'agit fondamentalement d'un embellissement, d'un enrichissement du plain-chant. Le traité théorique *Musica enchiriadis* originaire du nord de la France et datant de cette époque, décrit les premières pratiques de plusieurs mélodies simultanées : on commence et on finit sur l'unisson, la mélodie est interprétée en quartes parallèles. Mais cette polyphonie, qui existait dans les écoles de certaines cathédrales ou monastères, était surtout improvisée, et nous n'en possédons que quelques exemples, utilisés comme aide-mémoire.
La base de tout le système continue à être le monocorde pythagoricien : l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte, consonances parfaites, restent les points d'appui principaux ; les tierces et les sixtes (consonances imparfaites) sont transitoires, car la tierce pythagoricienne est dure verticalement (mélodiquement elle passe bien), étant différente de la tierce acoustique.

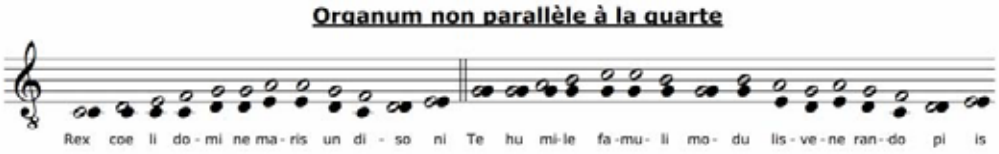
La technique de l'*organum* (du grec *organon* : instrument, orgue ; on sait que l'orgue apparaît dans les églises au IXe siècle pour accompagner le chant des hymnes et peut-être aussi le plain-chant, sauf à Rome où le chant restera *a capella*) représente la première pratique de contrepoint sous une forme élémentaire, note contre note, *point* contre *point (contra punctus*, *punctum* étant un des principaux neumes indiquant une note isolée et utilisé pour les chants syllabiques, plus faciles à exécuter à deux ou plusieurs voix), et correspond à une amplification, un accompagnement du plain-chant à l'octave, à la quinte (intervalles parallèles) ou à la quarte inférieures. La mélodie de plain-chant, située à la partie supérieure, s'appelait *vox principalis* ou *cantus* (à partir du XIIIe s.: *cantus firmus*), et le mot *organum,* voix inférieure, désignait la formule d'accompagnement.
Dans l'organum *à la quinte*, les deux voix (que l'on peut doubler à l'octave) sont parfaitement parallèles :

Organum parallèle à la quinte, simple et redoublé

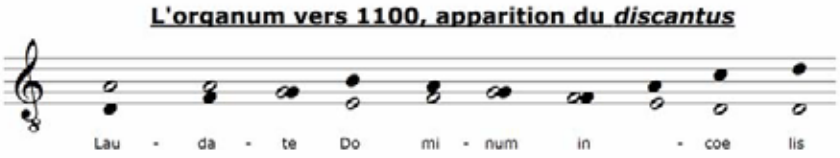


𝅝 *vox principalis* (plain-chant), 𝅝 *vox organalis* (organum)

Dans l'organum *à la quarte*, pour éviter la dissonance de triton, on n'utilise pas uniquement des quartes parallèles, mais également des intervalles plus petits : la *vox organalis* n'est donc plus une simple doublure du cantus. Ici commence la polyphonie proprement dite :



Au XIIe s. apparaît l'organum avec mouvements contraires et croisement des voix : de ce fait, la voix organale prend de l'indépendance et se trouve parfois *au-dessus* du *cantus* : elle devient le *discantus* (contre-chant), déjà cité dans le *Micrologus* de Guido d'Arezzo (vers 1040):



À partir de ce moment-là, le terme *discantus* ou *déchant* sera réservé au chant polyphonique contrapuntique (note contre note, syllabe contre syllabe ou mélisme contre mélisme), alors que le mot *organum* désignera un chant orné ou à vocalises. Le déchant respecte les règles de la consonance. La rencontre des voix sur des intervalles dissonants (tierce, sixte) doit être brève et se " *résoudre* " sur une consonance (octave, unisson ou quinte).
L'exécution de ce chant polyphonique demande par ailleurs une plus grande cohésion de l'ensemble, ce qui oblige à "battre la mesure". Cette battue se nomme le "*tactus*" car pour chaque note on frappe le pupitre du doigt ou de la main.

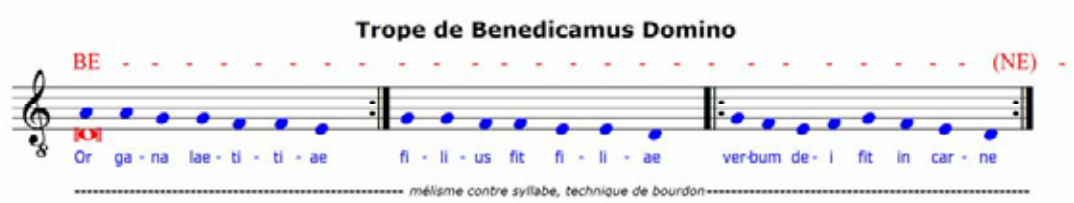
2. L'époque de St. Martial

Au XIIe s., l'organum n'est plus improvisé, mais composé et noté ; le plain-chant ne se trouve plus en haut, mais à la voix inférieure, comme base du nouvel édifice polyphonique. La voix organale, du fait de sa position supérieure, donc plus perceptible par l'oreille, devient peu à peu la voix principale.
La plus importante école de chant européenne de l'époque est l'*abbaye de St. Martial de Limoges*, en Aquitaine, également important foyer des nouvelles monodies (tropes et séquences, drames liturgiques), et de la nouvelle lyrique profane des troubadours.
Du fait de sa position sur le chemin de pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle, elle constituait en outre un point de rencontre privilégié. Elle fut malheureusement détruite après la Révolution. Ses manuscrits ont été conservés grâce à la clairvoyance de Colbert qui acheta au XVIIe siècle la bibliothèque aux chanoines qui alors officiaient à Saint Martial et avaient besoin de liquidité pour entretenir les locaux. La collection de manuscrits aboutit donc dans la bibliothèque du roi, puis fut transférée au XIXe siècle à la Bibliothèque nationale.
De nouvelles formes de chant liturgique y font leur apparition :

- le *conduit* (du latin *conducere,* mener avec, issu du trope de l'*introït*), pièce qui accompagne le déplacement du diacre d'un lutrin à l'autre de l'église. C'est la première forme musicale originale à deux ou trois voix qui se démarque complètement du plain-chant ; c'est une forme de déchant, où le *cantus* (qui deviendra bientôt le *ténor*, « celui qui tient la note », et qui se transformera par la suite en une tessiture) est une mélodie nouvelle, non issue du chant grégorien, et composée à la manière des chansons.

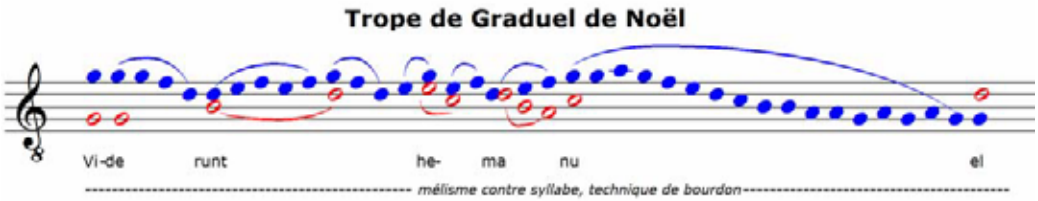
Un seul texte est déclamé aux trois voix en même temps, dans un style syllabique ; il s'agit de poésie rimée, observation sur le déplacement en question (par ex. commentaire théologique sur les rapports entre l'Ancien et le Nouveau Testament). En général, il s'agit de trois strophes chantées à trois voix sur un rythme ternaire symbolique (Trinité). Il y a toujours une consonance entre au moins deux voix, une seule voix à la fois pouvant être dissonante.

- les tropes de *Benedicamus Domino*, pièce ajoutée avant le *Benedicamus Domino*, à partir du XIe s. à la fin des offices et de la messe, tout d'abord en prose puis strophique. Les textes tropés sont entendus en même temps que ceux du chant (non grégorien), démesurément allongés selon la technique du *bourdon*. Dans ce trope simultané, apparaît un principe structurel qui sera plus tard la caractéristique des *motets* : on dispose sur une teneur liturgique une nouvelle voix avec un nouveau texte (qui peut même être dans une langue différente !) :

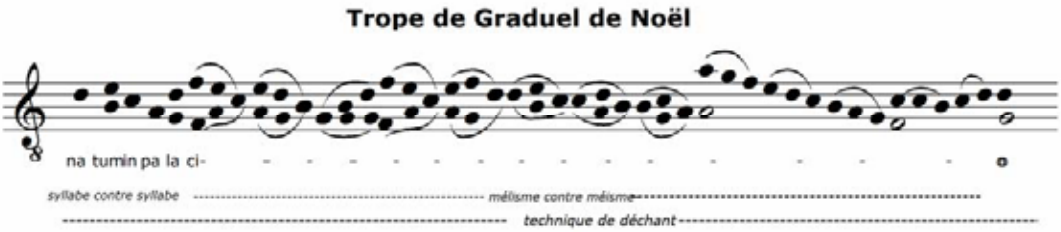


Ce nouvel organum, noté en neumes sur lignes, où les consonances principales sont toujours l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte, présente pourtant de nouvelles structures :

- technique de *bourdon* : sur une note longuement tenue (syllabe) du cantus, la voix organale développe un mélisme chanté sur la même syllabe :



- Technique du *déchant* (du lat. *discantus*, chant à plusieurs voix), écriture note contre note, syllabe contre syllabe ou mélisme contre mélisme :

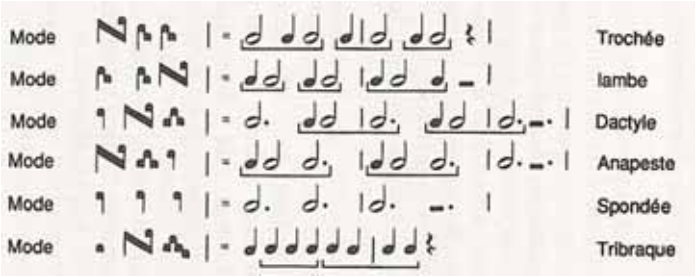


3. L'époque de Notre-Dame

Elle doit son nom à l'école de chant de Notre-Dame de Paris, à l'avant-garde de l'art musical en Occident. Son rayonnement atteindra l'Europe entière, et cette époque coïncide à peu près avec celle de la construction de la cathédrale, du milieu du XIIe s. jusqu'au milieu du XIIIe s.; elle représente une première apogée dans l'histoire de la polyphonie.

Eléments principaux :

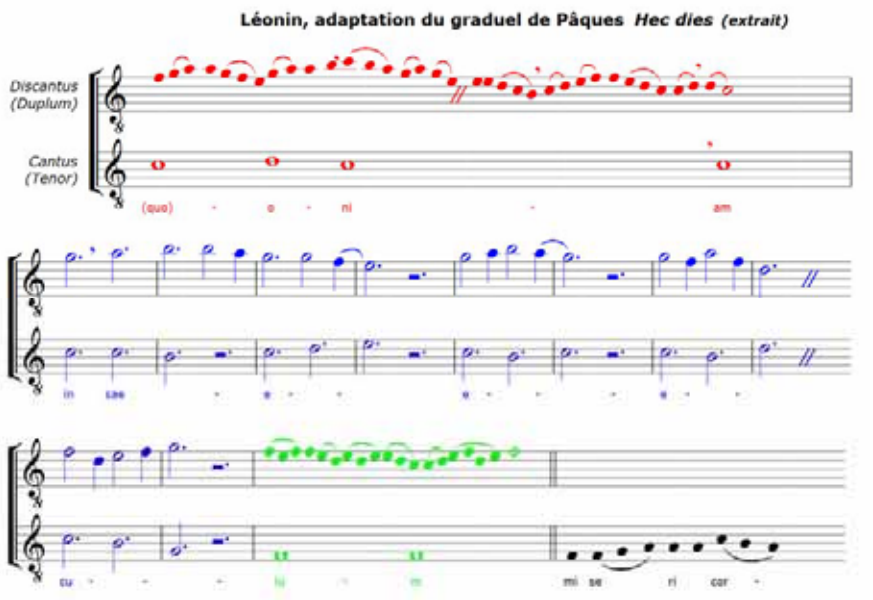
- apparition d'une notation rythmique (rythme modal, 6 modes, chaque séquence étant en général séparée de la suivante par une courte pause), classifiée selon la métrique grecque ancienne ; pour le noter, on utilise les symboles des neumes avec leurs ligatures, soit plusieurs notes reliées entre elles. C'est le rythme rapide à trois temps qui prédomine.



Au *cantus planus* (plain-chant), monodique, et dont la valeur des notes n'est pas mesurée, s'oppose maintenant le *cantus mensurabilis* (chant mesuré).

- le nouvel organum, composé et noté et non plus seulement improvisé (donc donne lieu à des structures sonores beaucoup plus complexes) n'est plus seulement le principe de la polyphonie en général, mais devient aussi l'adaptation du plain-chant (surtout les répons chantés de la messe et de l'office, soit le graduel et l'alléluia). Tout ce que chante la schola reste en plain-chant, comme à St. Martial d'ailleurs, seules les parties solistes sont adaptées et rassemblées dans un cycle annuel, le *Magnus liber organi de gradali et antifonario* (« Grand livre d'organum comportant des graduels et des antiphonaires». L'original a disparu. Les manuscrits qui subsistent de cette école sont des compilations plus ou moins fidèles qui datent d'une période ultérieure (XIIIe s.). Ce livre est attribué à Léonin (vers 1180), le « meilleur compositeur d'organum » (*optimus organista*). L'organum de Léonin est à deux voix.
- Le plain-chant est appelé *cantus* ou *tenor* (teneur puis ténor, devient le principe unificateur de l'oeuvre puisque les autres lignes mélodiques se définissent par rapport à lui selon les règles de la consonance), la partie supérieure *discantus* ou *duplum* (double), voix en contrepoint de la première espèce par mouvement contraire, rythmée. Avec le développement du contrepoint, mesurer les durées devient une nécessité, pour éviter les cacophonies…
  Le plain-chant utilisé se compose de mots isolés ou d'unités de sens, dits *clausules* (*clausulae*).
  Leur forme est variable :
  a) les notes du plain-chant sont allongées, la partie supérieure développant des mélismes libres ;
  b) dans le *discantus*, avec un plain-chant mélismatique, il serait trop long d'allonger chaque son ; le ténor présente alors une série de notes mesurées ;
  c) les *copules*, cadences situées à la fin d'une partie de déchant, assurent le lien entre les différentes clausules :

  a) Style de bourdon (plain-chant syllabique)
  b) Style de déchant (plain-chant mélismatique)
  c) Copula (mélisme final)
  Plain-chant monodique

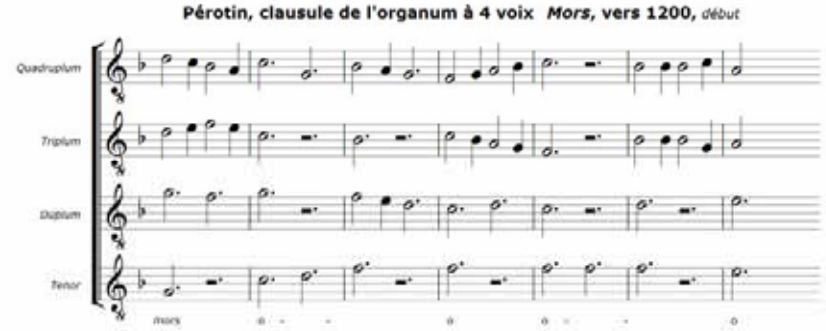


Léonin définit en outre un effet cadentiel ou cadence d'arrêt, correspondant au repos sur l'unisson, l'octave ou la quinte juste dans les sections finales des *organas*.

Pérotin, « le meilleur compositeur de déchant » (*optimus discantor,* vers 1200), remania le *Magnus liber* en y introduisant des clausules en style de déchant pouvant remplacer celles plus anciennes de Léonin ; souvent, il y rajoute une troisième, voire une quatrième voix. Les voix sont alors appelées, en partant du bas : *tenor, duplum, triplum* et *quadruplum*, toutes étant dans la tessiture des voix d'hommes aiguës et se croisant fréquemment à cause de l'ambitus restreint ; elles se distinguent donc essentiellement par le rythme.
Dans la clausule de teneur, le mélisme du plain-chant est soumis à une formule rythmique appelée *ordo* (plus tard *talea*) sur laquelle se base toute la composition. Dans l'exemple suivant, se trouvent à la partie de ténor les deux premiers *ordines* avec leurs *longae* 𝅗𝅥. et leurs pauses respectives, cette formule rythmique restant

identique dans toute la clausule. Les deux voix supérieures sont en premier mode (trochée). Harmoniquement, les voix forment sur les temps forts des *perfectiones*, c'est-à-dire des consonances parfaites d'unissons, octaves, quintes et quartes. Toutes les voix chantent exclusivement la voyelle « o » : il s'agit donc d'un ajout purement mélodique. Les clausules mettent souvent en valeur les mots importants, ici « *mors* », la mort vaincue dans l'Alléluia de Pâques :

Plain-chant, monodique	**Clausule *Mors*, 4 voix**	**Plain-chant monodique**
Christus……non moritur,	*mors……*	
Le Christ ne meurt pas,	*la mort……*	*n'aura pas de pouvoir sur lui, Alléluia*



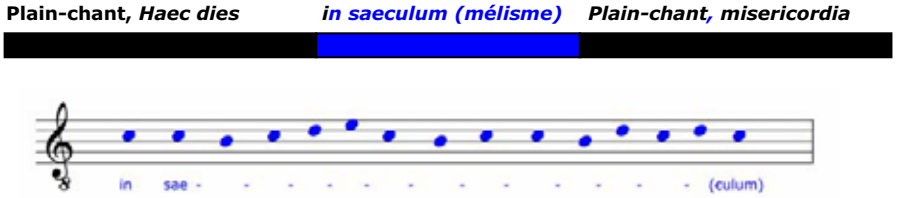
Il existe aussi des clausules que l'on peut interchanger ou ajouter.
Pérotin trouve donc plusieurs solutions pour un même passage, ce qui implique encore un manque d'unité de l'œuvre.

- le conduit se développe, et devient un genre majeur de l'Ecole de Notre-Dame.
- apparition d'un nouveau genre musical, le **motet**.

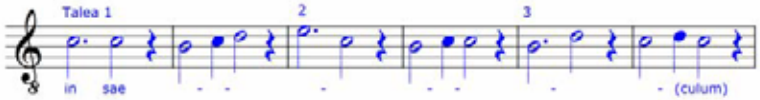
Selon le procédé médiéval de la tropisation, on donne un texte syllabique aux voix supérieures mélismatiques d'une clausule de déchant. On ordonne les notes des mélismes du plain-chant selon une formule rythmique courte, la *talea* (auparavant *ordo*). Dans l'exemple suivant, la *talea* comprend 5 valeurs de notes et 2 silences, si on répète la formule 3 fois, on obtient les 15 notes du mélisme *in saeculum*. Au dessus de ce mélisme ainsi organisé, on dispose une voix supérieure, dont le texte doit être rythmé selon le mode du *duplum* et avoir la même structure. Il s'agit de vers qui, par leur sens et aussi souvent par leurs rimes, se rapportent au texte de la partie de ténor. A l'époque de Notre-Dame le texte était encore en latin ; il deviendra bientôt en français, profane, voire érotique. On appela *motetus* (« petit mot ») le *duplum* mis en texte, ainsi que le nouveau genre lui-même. Ce genre va rapidement se détacher du plain-chant et devenir une composition musicale indépendante.

Formation du motet *(Lonc tens ai mon cuer – In saeculum)*

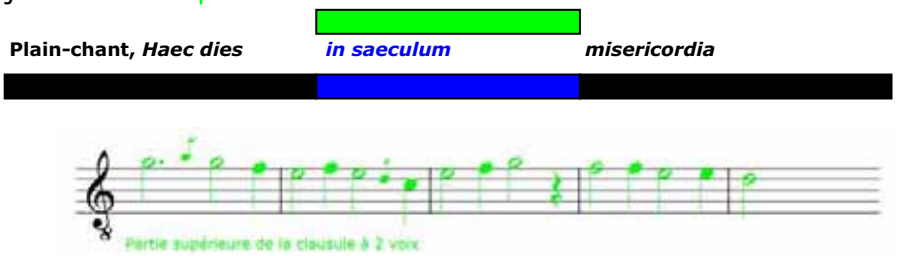
1)



2) Organisation rythmique selon la talea : 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝄽 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 |



3) Adjonction du duplum



4) Composition du motet

4. L'Ars antiqua

Ce concept, désignant la période qui va de 1240 à 1320 environ, apparut par opposition à celui d'*Ars Nova*, plus tardif, correspondant au XIVe s.
C'est Jacques de Liège qui, entré en querelle avec l'*Ars Nova*, va rassembler l'ensemble de la théorie musicale du Moyen-Âge dans le *Speculum musicae* de 1324, où il défend vigoureusement et avec compétence l'*Ars antiqua*.

Il est difficile de tracer une frontière entre l'époque de l'*Ars antiqua* et de celle de Notre-Dame, les mêmes genres appartenant aux deux périodes. Pourtant, le développement du rythme et de la **notation mesurée** représente une nouveauté. On va briser les chaînes des ligatures modales et déterminer la valeur d'une note isolée, qui devient « mesurable » et peut être liée à d'autres par des rapports numériques. Ceci amène la notation mesurée, dont le premier théoricien est Francon de Cologne, qui écrivit son traité *Ars cantus mensurabilis* vers 1280. Ce type de notation sera utilisé jusque vers 1600, avant que ne s'impose le système moderne, fondé sur l'organisation par mesures.
Unité principale : la *brève*, appelée aussi battement ou temps. Sa durée minimale est celle d'une syllabe chantée.
La brève (B) vaut 3 *semi-brèves* (S), la *longue* (L) trois brèves, la plus grande valeur est la *double-longue* (DL). Ce système est d'abord ternaire : les groupes de trois munis du symbole trinitaire sont parfaits, leur durée représentant la perfection.
Rapports des valeurs, avec transcription actuelle ( ):

DL = 18 (𝅜 = 8), L = 9 (𝅗𝅥 = 4), B = 3 (♩ = 2), S = 1 (♪ = 1)

La division de la brève va de trois semi-brèves à 9 valeurs plus petites que l'on appelle également semi-brèves, mais qui deviendront les *minimes* de l'Ars Nova. La durée de ces semi-brèves est très variable : la deuxième d'un groupe de deux peut être altérée ; à partir de trois semi-brèves et plus on obtient par contre des divisions régulières : triolets, quartolets, quintolets.

Les genres musicaux sont les mêmes, mais ils se développent rapidement.
Le motet, qui remplace peu à peu le conduit, résulte de l'adaptation de textes aux voix supérieures des clausules de Notre-Dame, c'est donc le texte qui le caractérise puisque la musique existait déjà. Il devient à 3 (motet double) et 4 voix (motet triple), la quatrième voix pouvant être rajoutée ou remplacée beaucoup plus tard. En général, le *motetus* est une voix à dédoublement rythmique, le ténor étant plus lent et le *motetus* plus rapide. Plus le *motetus* présente des valeurs rythmiques courtes, plus le texte doit être long ! Et les 3, voir 4 textes doivent être chantés simultanément. Les rapports entre les différents textes sont très complexes.
Caractéristiques :

- le plus souvent différentes langues (latin, français, etc.), mais unité de thème dans les différents textes
- le texte du ténor (liturgique) est inséré dans un ensemble développé par le texte A et le texte B
- parfois, il s'agit du même texte vu sous deux aspects différents, paraphrase d'un thème central
- le texte peut être paraliturgique, parfois une critique du monde clérical…par les clercs !

Le motet est une construction rationnelle, une forme savante pour les connaisseurs.

A la fin du XIIIe s., le motet entre dans une nouvelle phase représentée par Pierre de la Croix (1240-1298) ; le *triplum* devient plus rapide et varié :

Le motet *enté* incorpore des mélodies de trouvères à la partie supérieure sans texte d'une clausule de déchant du *Magnus liber*.

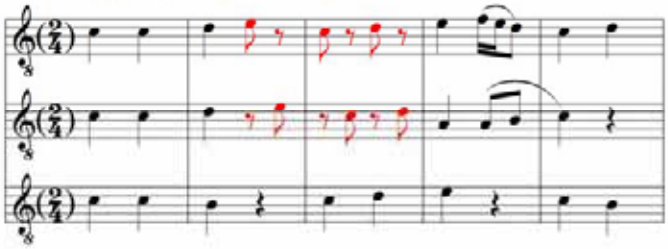
Les motets sont abondamment représentés dans le célèbre manuscrit de Montpellier (330 pièces, vers 1300). Dans le motet *On doit fin'amor, / La biauté / In saeculum* Mo 134, au-dessus du ténor *In Saeculum*, la référence grégorienne en valeurs longues, dépourvue de paroles, sont superposées deux mélodies avec des textes français différents : le *motetus* honore « la beauté de ma dame » et la tendresse qu'elle inspire à l'auteur, tandis que le *triplum* (voix supérieure) vante de manière générale les plaisirs de l'amour :

Triplum	*Motetus*	*Tenor*
On doit fin(e) Amor	La biauté ma dame	In Saeculum
Amourer nuit et jor,	le cuer m'esjoï(s)t,	
Car los et pris recovrer	quant je pens a li,	
Et courtoisie et valour	fins cuers amourous	
Puet chascun par lui avoir.	savourouz et doz,	
Mes qu'a son pooir	en qui toz biens florist.	
Serve loialment,	Cortaisie en vous	
De cuer entierement,	son droit bien assis(t) :	
Pour ce voil fine amor servir	Si en doi amer	
Loialement, sans repentir,	et louer fine amor,	
Et ferai tot mon(t) vivant,	quant j'aim del monde la flour.	
Car tot ai en son commant	Mes trop me met en baudour	
Cuer et cor mis.	Nuit et jour	
S'en sui chantans et jolis ;	son cors, que remir,	
Car bien sai,	forniz de valor ;	
Que je morrai de grant dolour,	sa freche colour, qu'esgardai,	
Se s'amour n'ai,	m'a mis en baudour	
Qui me tient le cuer gai.	Et me tient le cuer gai.	

La confrontation entre la lecture des textes et le résultat sonore de leur superposition musicale est une expérience saisissante, car elle en dit long sur la conception de la musique, infiniment plus « horizontale » qu'à notre époque…

A partir de 1200 env., à l'époque de Notre-Dame, il y a dans les parties supérieures des *organas* des sections où les différentes voix, entrecoupées de pauses, alternent de telle sorte qu'il y en ait toujours une sur un silence quand l'autre chante et vice-versa. Le changement se fait rapidement, d'où le nom de ***hoquetus*** (hoquet). Parmi plusieurs voix, deux seulement hoquettent à la fois. Les sections en hoquet sont virtuoses et expressives, c'est pourquoi on les trouve aux passages les plus importants, aussi bien du point de vue formel que du texte.
Le hoquet est aussi utilisé dans des pièces instrumentales :

Le hoquet, pièce instrumentale *In saeculum longum*, XIIIe s.



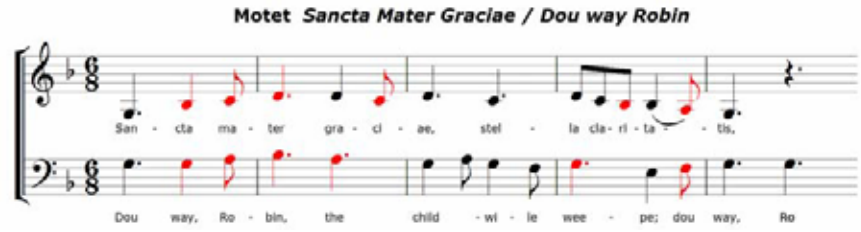
Le **rondeau**, à l'origine une chanson de danse des troubadours et trouvères, où un chœur alterne avec un soliste, passe à plusieurs voix, et est considéré comme le précurseur de la chanson polyphonique.
C'est donc ici que se réalise la première rencontre entre la chanson (forme populaire) et la polyphonie (culture savante) en créant le rondeau polyphonique sur le modèle du conduit. Ce qui séduit dans le genre c'est son principe d'harmonisation homosyllabique.
Les rondeaux à trois voix du trouvère Adam de la Halle sont un exemple d'une technique nouvelle, où la mélodie principale se détache du ténor et devient une partie médiane ou supérieure accompagnée. Ceci est le point de départ d'une nouvelle conception de la polyphonie qui se développera énormément au XVIe s., procédé qui introduit un sens de verticalité dans la musique associant rythme et parole.
L'harmonie est claire, riche en tierces et sixtes, considérées encore comme dissonances par la théorie, mais qui annoncent, par leur traitement en accords, le *faux-bourdon* futur ; à cela s'ajoutent les chromatismes de la *musica ficta* :

Rondeau, Adam de la Halle (1237 - 1287)

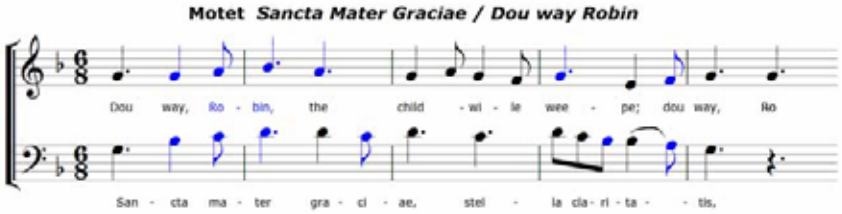
5. L'Angleterre

Bien que la France soit la région d'Europe où la musique se développe le plus entre le XIe et el XIVe s., il ne faut pas sous-estimer le rôle des musiciens anglais pendant cette longue période. Très autonome, tout en maintenant des contacts avec le continent, elle aura par la suite un rôle déterminant pour le développement de la musique continentale au XVe s.
Les développements de la polyphonie de Notre-Dame de Paris sont connus en Angleterre, l'un des manuscrits de ce répertoire a même été écrit sur sol anglais. Il contient aussi des pièces originales anglaises, auxquelles il manque pourtant la rythmique achevée française : la simplicité des structures n'est pas le fait d'un retard technique, mais plutôt d'un penchant naturel…
Fait très important, les tierces et les sixtes étaient considérées par les anglais comme des consonances : le théoricien Odington (début du XIVe s.) l'établit empiriquement en réduisant les rapports numériques pythagoriciens dissonants des tierces mineures et majeures de 64/81 et 27/32 aux tierces naturelles 4/5 et 5/6.

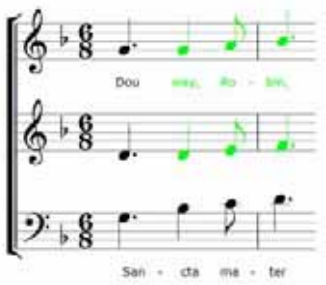
Le *gymel (*de *cantus gemellus*, chant jumeau), organum dans lequel la mélodie suivait le plain-chant à distance de tierce, est un bon exemple de cette différente conception harmonique :



Dans le *faburden (faux bourdon)* plus tardif, la tierce est transposée une octave plus haut, ce qui place la deuxième voix à la sixte supérieure…

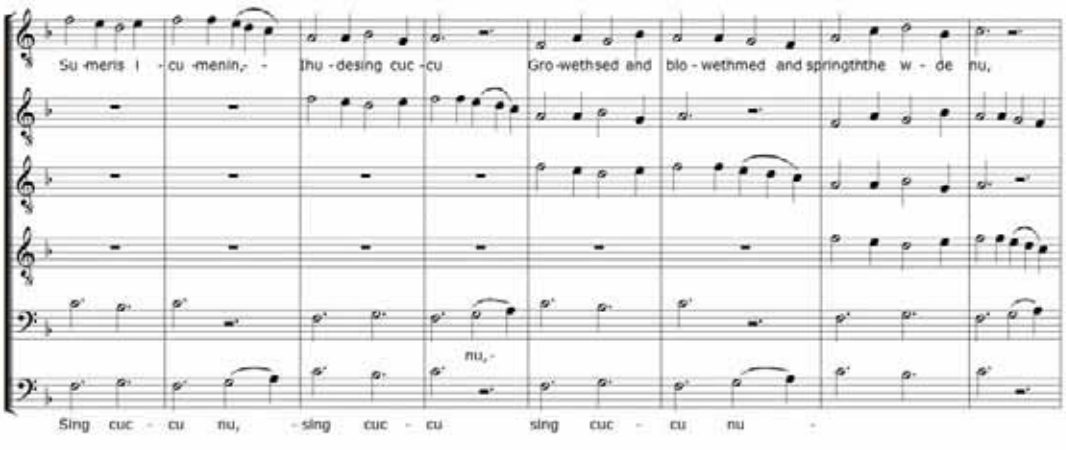


Pour les compositions à trois voix, il suffisait de « remplir » la sixte par la tierce manquante, créant ainsi une série d'accords en sixte avant la lettre. Le terme vient du fait que la troisième voix interne, à distance de quarte parallèle de la voix supérieure, exécute une « fausse » basse, un *faux-bourdon :*



Les mélodies sont simples et égayées pour nos oreilles par la présence des tierces, qui leur confèrent une allure majeure.

Les musiciens anglais généraliseront le *contrepoint imitatif* : l'imitation consiste à reprendre une même motif mélodique et à l'attribuer successivement aux autres voix. Le plus ancien exemple connu, *Sumer is Icomin in*, (*"l'été est venu"*) date de la fin du XIIIe siècle. Les Italiens du *Trecento* reprendront le genre dans la *caccia* (*"la chasse"*) caractéristique de l'*Ars nova* dans ce pays. Ce procédé donnera naissance au *canon* et à la *fugue*.
Remarquons que le procédé d'écriture contrapuntique du canon n'apparaîtra que cent ans plus tard sur le continent…
La pièce, en 6/4, est à six voix, les voix supérieures formant un canon à quatre voix, tandis que les deux parties inférieures forment un « pied » : ici, un ostinato de quatre mesures, mais construit de façon à se répéter toutes les deux mesures :



6. L'Ars Nova

L'époque de l'Ars Nova couvre à peu près les années 1320-1380. Elle est spécifiquement française avec pour centre Paris. Cette appellation dérive d'un traité théorique homonyme de Philippe de Vitry (1291-1361, poète, musicien et homme politique, disciple de Pétrarque, évêque de Meaux à partir de 1351) datant de 1322.

Le XIVe s. se situe entre la grande clarté du Moyen-Âge du XIIIe s. et le début de la Renaissance. Il est caractérisé par :
- l'affaiblissement des structures féodales qui se défont peu à peu : Philippe le Bel, roi de 1285 à 1314, veut affermir et étendre son pouvoir : pour cela il affaiblit les grands féodaux à son profit
- perfectionnisme de l'administration, assemblée de justice, chambres de comptes pour les finances ; si le roi a besoin de fonds, il les obtient par pression fiscale, de nouveaux impôts, il confisque les biens des banquiers juifs. Les *templiers*, devenus agents de transport, également banquiers, deviennent vite indispensables, et de plus créanciers du roi ! Celui-ci organise une machination pour les ruiner, l'ordre est dissous, leur chef brûlé en 1307, etc.
- conflits entre pouvoir temporel et spirituel : l'Eglise prétend que tout pouvoir vient de Dieu, donc le pouvoir temporel serait aux mains du Pape ! On veut taxer les ecclésiastiques, qui refusent car ils relèvent de Rome… On emprisonne l'évêque, le Pape promulgue une bulle menaçante, rien n'y fait, la tension monte : Boniface VIII est arrêté par les Français à Anagni. Même s'il est relâché, le pouvoir laïc, temporel, séculier s'en trouve renforcé
- on n'arrive plus à élir le Pape (donc on s'enferme « *con clave* » !), il y a deux ou trois papes à la fois…Dès 1309 (et jusqu'à 1377) le pape réside à Avignon ; à Rome ça ne va pas beaucoup mieux : on a donc deux papes, Boniface VI à Rome et Clément VII à Avignon. Le Pape influence la musique : Jean XXII accède au pontificat en 1323, et par le décret *Docta Sanctorum Patrum*, met en garde contre l'*Ars Nova*, le nouveau style musical à plusieurs voix
- querelles entre franciscains (plus avant-gardistes) et dominicains (St. Thomas d'Aquin), luttes au sein des universités ; une nouvelle spiritualité se dégage pourtant, une conscience personnelle prend corps et donc une manière plus individuelle de concevoir la foi
- l'Angleterre est, depuis le XIe s., ouverte et sensible aux influences françaises (les rois normands parlent français à la cour) ; elle a de grands fiefs sur le continent (Normandie, Aquitaine) et selon le système féodal presque la moitié de la France appartient en fait au roi d'Angleterre
- la grande peste de 1350 élimine le tiers de la population européenne !

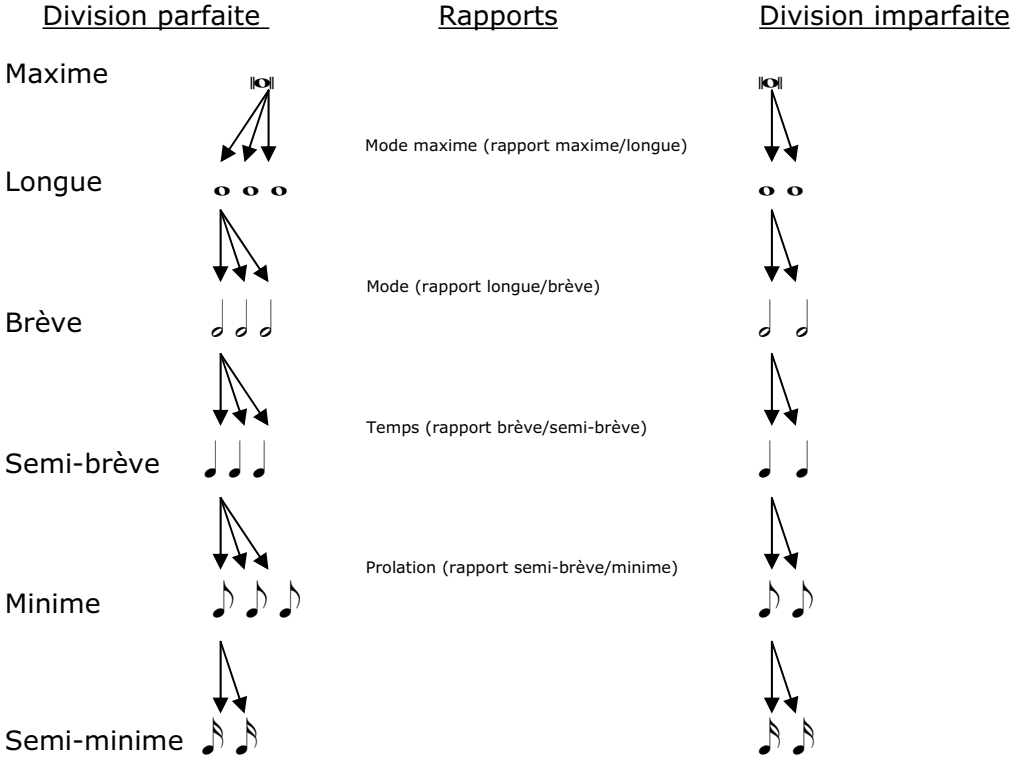
Le XIVe siècle ouvre donc une longue période de crises multiples qui affectent en profondeur la société médiévale. Les malheurs du temps (famines, épidémies, guerres) assombrissent l'horizon. Le monde médiéval est en proie à une crise morale profonde qui pousse au scepticisme, au doute et au déclin de la foi. Les consciences s'émeuvent. On cherche à comprendre le sens de tous ces malheurs. Aux yeux des contemporains, l'Église s'éloigne de sa mission spirituelle et se discrédite par son immoralité et sa soif de richesse. Dans ce contexte, la pensée rationnelle et profane fait des progrès significatifs. On assiste ainsi à un éloignement du sacré qui sera à l'origine d'une coupure entre l'art et la théologie. Sur le plan musical, cela se traduira par un développement sans précédent de la *musique profane* (les thèmes et les images du texte y sont plutôt « romantiques »

par la stylisation des formes anciennes, l'expression des sentiments et le recours à la mythologie) tandis que la musique liturgique stagne ou se renouvelle peu (à l'exception de la messe de Notre-Dame de Guillaume de Machaut, cas unique qui devance son siècle).
Cet extrait du *Prologue* des oeuvres de Machaut montre bien l'évolution de la musique au XIVe siècle :

Et Musique est une science
Qui vuet qu'on rie et chante et dence; (...)
Par tout, où elle est, joie y porte
Les desconfortez reconforte,
Et nès seulement de l'oïr
Fait elle les gens rejoïr.

Les grandes nouveautés musicales de cette époque manifestent un changement d'approche par rapport à la musique et concernent le système mensuraliste et la notation mesurée, le développement du motet et de la chanson polyphonique.
Le compositeur commence à apparaître personnellement comme auteur de l'œuvre polyphonique. C'est son travail qui assure à la musique nouvelle son indépendance esthétique. Les deux compositeurs les plus célèbres n'étant plus d'anonymes serviteurs d'une musique utilitaire mais à la fois poètes, musiciens, voyageurs et personnalités très considérées, sont Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut.
L'organum et le conduit disparaissent définitivement.

Le système et la notation mensuraliste
Apparition de la *minime* (qui correspond à notre croche), diminution des valeurs des notes : les compositeurs ont donc à leur disposition une palette rythmique plus riche. Le système mensuraliste ternaire comprend 4 degrés complets de divisions ; à côté de la division *ternaire parfaite* se trouve la division *binaire imparfaite.*
Comme les notes elles-mêmes ne permettent pas de reconnaître si elles se divisent en 2 ou en 3, on indique cette division par des notes rouges (imparfaite) ou des signes spéciaux :



Les signes de mesure sont les suivants :

1. Temps parfait (B = 3S) avec prolation majeure (S = 3M), correspond à 9/8 ou ⊙

2. Temps parfait (B = 3S) avec prolation mineure (S = 2M), correspond à 3/4 ou ○

3. Temps imparfait (B = 2S) avec prolation majeure (S = 3M), correspond à 6/8 ou ☉

4. Temps imparfait (B = 2S) avec prolation mineure (S = 2M), correspond à 2/4 ou ☾

Le cercle resta longtemps le signe de la mesure à 3/4 (encore utilisé par Bach) ;

aujourd'hui encore, le demi-cercle (𝔠) indique la mesure à 4 temps.

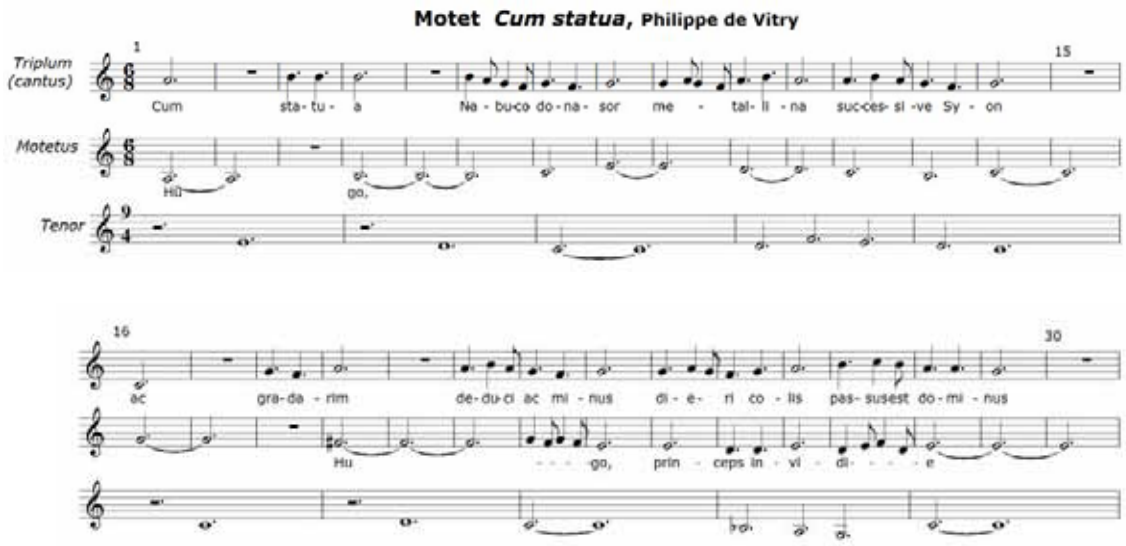
Le **motet** est le genre principal de l'Ars Nova. Le sujet en est l'amour, la politique, la société. Les parties sont mixtes, vocales-instrumentales :

- le *triplum* devient le *cantus*, registre de soprano, voix d'enfants et voix d'hommes aiguës, rythme rapide (par. ex. 9/8)
- *motetus*, voix principale à l'alto, mouvement fluide
- *tenor*, partie instrumentale de soutien en valeurs longues sur plusieurs mesures (ex. 3x9/8) ; elle est parfois doublée d'un *contratenor*, c'est-à-dire une voix qui suit les contours de la teneur avec laquelle elle forme un contrepoint à deux voix et se relaye dans le rôle de basse. Située souvent en dessous de la teneur, elle est généralement exécutée à l'instrument. C'est une partie de remplissage qui sera à l'origine de la *basse*.
- les différentes voix du motet font des entrées successives, ce qui permet de développer le procédé de l'*imitation*.

Le *tenor* est encore un mélisme de plain-chant bâti sur une cellule rythmique. Cette cellule (anciennement *ordo*) est maintenant plus longue et se nomme *taléa*.

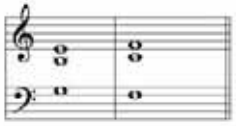
Les voix supérieures, tout comme le *tenor*, sont ordonnées selon une structure périodique, où les césures (pauses) apparaissent toujours au même endroit. La division en périodes égales (*isopériodique*) ne tient pas compte du matériau mélodique, parfois pas même du texte : c'est une structuration purement musicale. De l'isopériodicité dérive l'*isorythmie*, où l'égalité s'étend des périodes aux *valeurs* de leurs propres notes. Ainsi, l'organisation du *tenor* avec la distinction en *color* (hauteur des notes) et *talea* (durée des sons) s'étend aux voix supérieures.

C'est Philippe de Vitry qui, le premier, a déterminé la structure périodique des voix supérieures par superposition à des sections de *tenor*.
Le motet isorythmique représente le summum de la structure rationnelle dans la musique de l'époque gothique.
Remarquer donc dans l'exemple suivant :
- la périodicité de 15 mesures
- l'organisation périodique étendue à toutes les voix
- l'organisation rythmique cyclique dans les périodes, donc *isorythmie* : les mêmes rythmes se répètent de façon identique dans la période
- les césures apparaissent toujours au même endroit
- les quelques exceptions (rythmes légèrement modifiés) dans les voix supérieures (*triplum* mes. 21 et 23 ; *motetus* mes. 22, 25 et 27) :

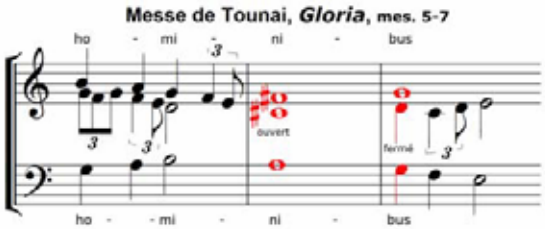


L'isorythmie du motet sera utilisée bientôt aussi pour les messes et les chansons.

La messe de Tournai (vers 1320)
Il s'agit de la plus ancienne messe polyphonique (à trois voix) complète, dont on a retrouvé 4 manuscrits du Credo : à Tournai, Apt, Madrid et Las Huelgas. On pense que les 4 manuscrits dérivent d'une version vocale-instrumentale antérieure disparue. C'est une réalisation polyphonique des pièces de l'*ordinaire*, qui remplace peu à peu le *propre* monodique : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.
Hétérogène, elle provient d'époques différentes, les auteurs sont anonymes, différents styles s'y trouvent juxtaposés. Elle utilise encore les anciens rythmes modaux (Kyrie, homorythmique avec technique de bourdon archaïque), tout en introduisant les rythmes binaires nouveaux (caractéristiques de l'Ars Nova) dans le Gloria et le Credo.
Différents éléments y sont dignes d'intérêt :
- la *musica ficta* est utilisée régulièrement dans toute la messe. On y trouve le bémol et le dièse. Le bémol n'affecte que la note *si*, ce qui rentre dans le cadre traditionnel de la musique grégorienne.
Tout autre est le cas du dièse, qui représente l'anormal par rapport au normal, son but étant de fournir le moyen de sortir du cadre des modes ecclésiastiques. Il n'affecte que les notes *fa* et *do*. Il est parfois placé devant un *si*, et prend alors la fonction de bécarre
- l'utilisation de la *double sensible*, devenue par la suite un élément de style de l'Ars Nova. Celle-ci s'est formée, par transposition, sur la base de la cadence suivante (mode lydien) :



On « arrive » par mouvement contraire sur l'octave par sixte maj., et sur la quinte par tierce maj.
En mode mixolydien, cette cadence se transforme donc par transposition comme suit :



- utilisation du *hoquetus*, manié avec la plus grande dextérité, qui joue un rôle spectaculaire dans le Gloria :

Au XIVe s. se mettent en place des techniques de composition « fixes » pour les différentes parties de la messe :

- le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* sont composés en style de motet, avec plain-chant au *tenor* ordonné comme dans un motet, les autres voix ayant une écriture très différente mais sur le même texte
- le *Gloria* et le *Credo*, pièces riches en texte, sont souvent des compositions sur plain-chant, au *tenor*, libre, non ordonné, avec une écriture simple et syllabique
- dans les parties riches en texte on utilise volontiers aussi le *style de chanson*, sans ténor liturgique, avec une voix supérieure dominante librement composée (comme dans la ballade profane par ex.) ou paraphrase du plain-chant.

Guillaume de Machaut (1300-1377)

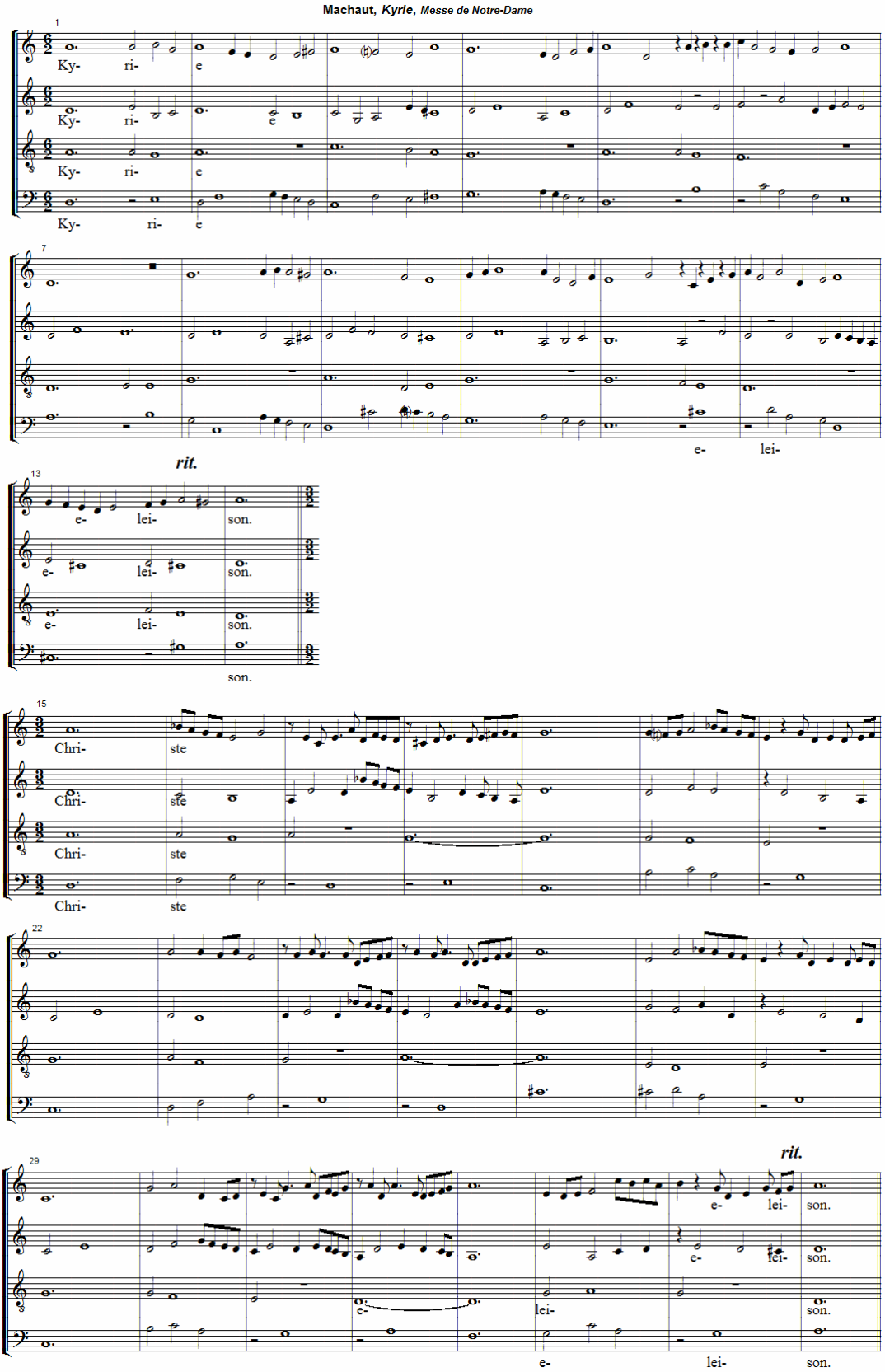
Champenois d'origine roturière, Guillaume de Machaut reçoit les ordres mineurs, et travaille pendant 20 ans comme secrétaire de Jean, duc de Luxembourg et roi de Bohème. Pendant cette période, il voyage à travers toute l'Europe. Il entre ensuite au service de la fille de Jean de Luxembourg, puis d'autres rois. Il termine sa vie comme chanoine à Reims, après avoir exercé la même fonction à Verdun et Arras. C'est un lettré, qui laisse plus de 80.000 vers !

Jean de Luxembourg reste pour Machaut, dans toute son oeuvre, le modèle idéal du chevalier large et généreux, hardi et vaillant, symbole des valeurs anciennes dont le poète déplore le déclin. Car Machaut, semblable en cela à bon nombre d'auteurs du XIVe siècle, a le sentiment d'assister à un bouleversement, voire à l'effondrement d'un monde.
Que ce soit dans le domaine des armes – qu'on pense au traumatisme occasionné par les défaites de Crécy (1346) et de Poitiers (1356) ou dans le domaine politique, Machaut s'inquiète de la mobilité sociale, de l'arrivée des couches nouvelles de conseillers autour de Charles V – ou dans le domaine moral et amoureux, où se pose avec acuité la question de la loyauté, Machaut est confronté à un monde changeant et il n'est pas étonnant que la figure de la *roue de Fortune* hante son oeuvre comme elle orne ses manuscrits.
Lui-même marque un tournant dans le domaine des lettres. Dernier «musicien-poète», dernier « trouvère », il est l'un des principaux promoteurs de l'Ars nova, codifiée par Philippe de Vitry, où il se révèle plus souple et plus varié. Il pousse à leur ultime épanouissement les tendances du lyrisme médiéval de la voix, pour l'ouvrir au champ de l'écriture. Il articule art ancien et art nouveau, *ars antiqua* et *ars nova*, «vieille et nouvelle forge» selon ses propres termes dans *Le Remède de Fortune*.

L’œuvre de Machaut est intégralement restituée grâce à cinq manuscrits des XIVe et XVe siècles, conservés à la Bibliothèque nationale.
Il est difficile de séparer l’œuvre poétique de l’œuvre musicale. Les grands dits et poèmes romancés comportent des interpolations musicales et toutes les petites poésies à forme fixe (lais, virelais, rondeaux, ballades) sont inséparables de leur support musical.
Son génie est polymorphe : il est à la fois l'un des plus grands poètes du Moyen Âge et un grand musicien, auteur de mélodies, mais aussi de motets, et de la première messe polyphonique. Il est de ce fait le premier à dissocier musique et poésie.
Célébré comme un maître et chef de file par tous les poètes des XIVe et XVe siècles, il compose environ 400 pièces lyriques d'inspiration courtoise. Il reprend des formes anciennes, les raffine, en explore les possibles, en définit les règles, et fait leur succès. Son *Remède de Fortune* (v.1340), un dit narratif, contient ainsi neuf pièces lyriques qui sont considérées comme des modèles de chacun des genres.
Sa production aussi bien littéraire que musicale se marque par une volonté de totalisation, totalisation de formes et de savoirs dont porte témoignage l'organisation de ses manuscrits. Guillaume de Machaut a *pensé* sa création, très variée, comme une oeuvre. Le premier, il en rassemble les divers aspects, poésie lyrique à forme fixe (*Louange des Dames*), dits narratifs à insertion lyrique, chronique historique (*La Prise d'Alexandrie*, écrite dans les années 1370-1371 en l'honneur de Pierre Ier de Lusignan, roi de Chypre), méditations spirituelles, dans un livre dont il contrôle l'organisation et la diffusion.

Le prologue qu'il donne a posteriori au livre *Recueil de toutes ses oeuvres*, – rédigé probablement à la fin de sa vie (vers 1371?) et qui figure en tête de plusieurs manuscrits, – est significatif. Guillaume de Machaut se voit investi d'une mission par deux forces qui l'ont élu : Nature et Amour. Le poète a été «fourmé a part» pour «fourmer nouviaus dis amoureus plaisans». Machaut se prétend aux ordres de Nature, qui lui a baillé pour l’aider trois de ses enfants: Sens, Rhétorique et Musique. Sens tiendra son esprit informé; Rhétorique lui donnera l’art de construire et Musique lui fournira «chants divers et déduisants» et «partout où elle est, joie y porte». Plus loin dans ce Prologue, le dieu Amour vient à Machaut et lui présente à son tour ses enfants, «Doux penser», «Plaisance» et «Espérance», pour lui donner matière à faire ce que Nature lui a ordonné. La vocation du poète est ainsi définie, ainsi que les thèmes qu’il va traiter et les principes auxquels il doit obéir, la Musique occupant la place d’honneur.

L’œuvre musicale de Guillaume de Machaut, disséminée au sein de son œuvre narrative, comporte dix-neuf lais, trente-trois virelais ou «chansons balladées» (forme apparentée à la ballata italienne et qui devait connaître une grande vogue au XVe siècle), vingt-deux rondeaux, quarante-deux ballades (toutes ces pièces sont des chansons, formes à refrain souvent monodiques, parfois à 2, 3 ou même 4 voix), vingt-trois motets, une messe polyphonique, La Messe de Notre-Dame à quatre voix, et le *Hoquetus* instrumental David.
Il donna leur aspect définitif à ce que l'on appelle les genres à forme fixe (car liés à aux schémas rigoureux du texte poétique), ces ballades, rondeaux, virelais, qui prennent leur essor à son époque et dont le succès se prolonge tout au long du XVe siècle. De son vivant, Guillaume de Machaut est reconnu dans toute l'Europe comme une autorité, un poète.
La *Messe de Notre-Dame* à quatre voix (il fut le premier à écrire pour quatre voix) est la première messe polyphonique connue entièrement écrite par un seul musicien et conçue comme un ensemble homogène. Il revient à Guillaume de Machaut l’honneur d’avoir créé un genre qui allait connaître un extraordinaire essor au XVe siècle.



Le Kyrie (motet isorythmique) est de type litanie, 9 invocations : 3 Kyrie, 3 Christe, 3 Kyrie eleison ; les trois voix sont construites sur le ténor de plain-chant, chantées en alternance avec le plain-chant ; utilise beaucoup les syncopes, le hoquet ; remarquer la construction isorythmique :

- Kyrie I, 2 périodes de 6 mesures en *mode maxime* imparfait, *mode* parfait, *temps* imparfait, avec 2 mesures conclusives libres
- Christe 3 périodes de 7 mesures en *mode* parfait, *temps* imparfait (avec mesure conclusive)
- Kyrie II, 2 périodes de 14 mesures, même rythme

Le Sanctus et l'Agnus Dei sont également en style de motet isorythmique (ténor de plain-chant, parfois légèrement modifié par Machaut ; structure isorythmique régulière, presque mathématique), le Gloria et le Credo en style de chanson.
On trouve dans cette messe beaucoup d'altérations, de dissonances provenant de la *musica ficta*, dissonances que l'on ne trouvera plus un siècle plus tard. Les tierces sont utilisées surtout pour préparer les cadences. On y trouve également beaucoup de mouvements et de quintes parallèles…Nous sommes encore loin de la plénitude sonore de la Renaissance.
La légende a longtemps laissé croire que cette messe avait été composée pour le couronnement de Charles V à la cathédrale de Reims, mais il s'agit en fait d'une dédicace à la chapelle de Marie (« Notre-Dame ») que Machaut a fait construire, à Reims également.
À la fois grandiose et austère, avec toutefois des rythmes dansants et des dissonances voulues, La Messe de Notre-Dame de Machaut, demeure un chef-d'œuvre isolé bien fait pour surprendre par sa grandiose étrangeté et séduire par son audacieux modernisme. Elle n'est point seulement un des sommets de la musique médiévale, c'est un chef-d'oeuvre universel.

La chanson désigne surtout des formes à refrains :
- le virelai A (refrain), B (strophe répétée ou *pied*), A (3ème strophe ou *envoi*), A (refrain). Cette forme correspond à celle de la *ballata* de l'Ars Nova italienne. Contrairement au rondeau et à la ballade, les vers sont de longueur différente.

Virelai (à une voix)

A **a** ***Douce dame jolie,***
Pour dieu ne pensés mie
a' *Que nulle ait signorie*
Seur moy fors vous seulement.

B **b** Qu'adès sans tricherie
Chierie
Vous ay et humblement
b' Tous les jours de ma vie
Servie
Sans villain pensement.

A **a** Helas! et je mendie
D'esperance et d'aïe;
a' Dont ma joie est fenie,
Se pité ne vous en prent.

A **a** *Douce dame jolie…*
a'
Mais vo douce maistrie
Maistrie
Mon cuer si durement
Qu'elle le contralie
Et lie
En amour tellement
Qu'il n'a de riens envie
Fors d'estre en vo baillie;
Et se ne li ottrie
Vos cuers nul aligement.
Douce dame jolie…

Et quant ma maladie
Garie
Ne sera nullement
Sans vous, douce anemie,
Qui lie
Estes de mon tourment,
A jointes mains deprie
Vo cuer, puis qu'il m'oublie,
Que temprement m'ocie,
Car trop langui longuement.
Douce dame jolie,
Pour dieu ne pensés mie
Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.

- la ballade a normalement 3 strophes avec refrain, de forme AAB ; à la fin de la partie B on trouve le *refrain poétique* (dont la mélodie ressemble à celle de la première strophe). La ballade est la forme de chanson la plus fréquente. Machaut a mis en musique 42 ballades parmi ses 246 textes de ballades.
Forme assez rigoureuse et fermée. Sur les ténor et contraténor instrumentaux s'animent le cantus et le triplum avec leurs vocalises.
Mélodie à grande ornementation, cadences marquées tous les deux vers, le hoquet peut être un ornement avant la cadence.

Ballade (à 4 voix)

A **Dame, de qui toute ma joie vient,**
Je ne vous puis trop amer, ne chierir,

A' N'assés loër, si com il apartient,
Servir, doubter, honnourer, n'obeïr;

B Car le gracieus espoir,
Douce dame, que j'ay de vous vëoir,
Me fait cent fois plus de bien et de joie,
Qu'en cent mille ans desservir ne porroie.

- le rondeau est une forme originairement monodique, avec refrain chanté par un chœur. Il n'est composé que de deux phrases mélodiques qui s'articulent selon la forme ABAAABAB, où chaque partie correspond à l'un des huit vers du texte.
Remarquer l'originalité de l'écriture presque « en accords » du début, les cadences marquées à la fin de chaque vers, écriture riche en syncopes.

Rondeau (à 3 voix)

A **Puis qu'en oubli** sui de vous, dous amis,
B Vie amoureuse et joie à Dieu commant.

A Mar vi le jour que m'amour en vous mis,
A Puis qu'en obli sui de vous, dous amis.

A Mais ce tenray que je vous ay promis,
B C'est que ja mais n'aray nul autre amant.

A Puis qu'en oubli sui de vous, dous amis,
B Vie amoureuse et joie à Dieu commant.

Le Trecento

L'Italie reste morcelée jusqu'au XIXe s. ; elle est partagée en trois régions :
- le sud, dominé tantôt par les Français, tantôt par les Espagnols
- le centre, qui correspond aux états pontificaux
- le nord, mosaïque de petits états qui se font la guerre

Le XIVe s. voit la montée des aristocraties locales, des familles puissantes qui entretiennent des cours fastueuses…et des musiciens.

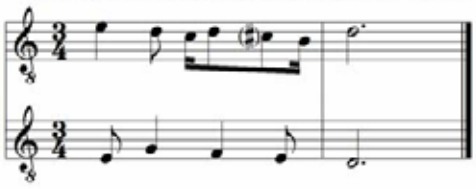
Au XIVe s. se développe en Italie une polyphonie autonome, qui concerne surtout la chanson profane (ballades). Elle surpasse l'*Ars Nova* pour la verve mélodique et la clarté de l'harmonie, mais non pour la structure rationnelle et l'élaboration rythmique.
Le style polyphonique de l'Ars nova s'est introduit dans le nord de l'Italie dans les milieux aristocratiques des cours, notamment à Padoue, Bologne, Vérone et Milan où s'était développé un art subtil et raffiné, influencé géographiquement par la Provence (souvenir des troubadours et trouvères) et musicalement par le conduit : la connaissance de la musique française est grande.

De nouvelles formes musicales font leur apparition :

- le *madrigal*, que l'on trouve dès 1313, un poème mis en musique composé de deux ou trois strophes de 3 vers accompagnées d'une ritournelle de 2 vers (de mélodie différente). Généralement à deux voix, avec des ornements mélodiques raffinés, le chant s'agrémente de longs mélismes à la fin de chaque vers. Les thèmes portent essentiellement sur des intrigues amoureuse ou des idylles pastorales. Attention : le madrigal du XIVe s. n'a rien à voir avec celui du XVIe !
- la *caccia* ("la chasse") est une forme plus joyeuse et plus légère qui recherche les effets descriptifs et animés de la vie (une scène de chasse ou de pêche, une bataille ou une visite au marché). La *caccia* est composée de deux voix au-dessus d'une teneur libre instrumentale, plus calme. Les voix se poursuivent l'une l'autre par le procédé de l'imitation et font jaillir des cris et des onomatopées pour rendre tout le pittoresque de la scène décrite. Seulement 26 de ces compositions ont été préservées. La *caccia* donnera naissance au canon
- La *ballata* finira cependant par s'imposer, surtout dans le seconde moitié du XIVe siècle avec le génie du florentin Francesco Landini. Sa forme s'apparente au virelai français : une strophe de 3 couplets suivie d'un refrain ou reprise.

Francesco Landini (1335-1397) est le représentant le plus célèbre de l'*Ars nova* en Italie. Aveugle et organiste virtuose, il est l'auteur de plus de 150 compositions pour la plupart des *ballatas* à deux voix.
Dans ces pièces, la voix sup. conduit, et celle inf. accompagne (peut-être instrumentale) : son caractère de soutien s'oppose à la voix sup. plus animée. Souvent, les parties sont en mouvement contraire ; le déroulement mélodique et rythmique est chantant. Souvent, on y trouve des tendances précoces à l'harmonie tonale, avec des parties dans la « région de la dominante » et des retours au ton principal.
Landini passe pour être le codificateur de la « cadence de Landini », utilisée encore par Josquin des Prés, où la résolution de la future *sensible* est esquivée par l'interpolation, entre la sensible et la finale, du VIe degré, en formant l'intervalle de tierce caractéristique :

Landini, fin de la ballade *Più bella donna'al mondo*



En 1377, le retour de la papauté à Rome après un séjour prolongé à Avignon introduit massivement l'influence de la musique française en Italie. Par ailleurs, les élites aristocratiques des cours italiennes vont devenir une destination de choix pour les musiciens formés dans les maîtrises du Nord qui seront à l'origine d'un nouveau style polyphonique, celui de l'école franco-flamande qui ouvre les portes de la Renaissance.

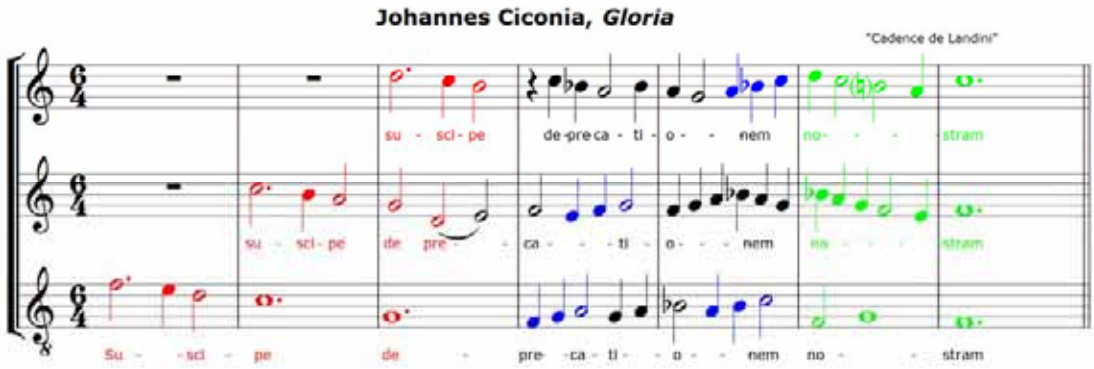
L'Ars subtilior
Après Machaut, qui avait porté d'emblée la polyphonie de l'Ars Nova à une hauteur insurpassable par l'équilibre bien pensé de la forme et de l'expression, la polyphonie évolue dans un raffinement de plus en plus complexe auquel on a donné le nom d'*Ars subtilior*.
Les compositeurs de la fin du Moyen Âge poursuivent en la complexifiant la musique de l'Ars nova, particulièrement en ce qui a trait au rythme et à la notation. Ce raffinement musical est à mettre en rapport avec l'évolution du style gothique en architecture. Sur le plan esthétique, cette musique complexe tend à se dessécher, à ne plus rechercher qu'une vaine performance pour un public averti et élitiste. Les compositeurs comme Baude Cordier et Solage n'hésitent pas à s'abandonner à la fantaisie dans l'écriture même de leurs œuvres.

Rondeau (Solage)
Fumeux fume par fumee.
fumeuse speculacion.
Qu'antre fummet sa pensee
fumeux fume par fumee.

Quar fumer molt li agree
tant qu'il ait son entencion.
Fumeux fume par fumee
fumeuse speculacion.

Un renouveau cependant se prépare à la fin de la période avec Johannes Ciconia (1335-1411), un musicien liégeois (où l'influence française était grande) qui suit toute la filière ecclésiastique et est ordonné prêtre en 1362, et qui viendra voyager (contacts fréquents avec des musiciens italiens) et travailler en Italie ; il est chanoine à Lièges tout en vivant en Italie. Les chanoines sont une communauté de prêtres ouverte vers l'extérieur, à la différence des moines ; ils ont auxiliaires ou conseillers d'évêques.
Il sera chantre de la cathédrale de Padoue de 1403 jusqu'à sa mort. Il est représentant à la fois de l'Ars nova et de l'Ars subtilior, lié à la Chapelle Pontificale d'Avignon.
Il grandit et vit dans un milieu favorisé, au service du cardinal Gil Albornoz, voyage dans toute l'Italie, ne s'occupant pas seulement de musique mais aussi d'affaires religieuses et de politique.
Son parcours artistique l'amène à opérer la synthèse des styles français (subtil et mesuré) et italien (douceur, clarté, simplicité, fraîcheur): c'est le premier « franco-flamand » connu qui vint en Italie. Par le perfectionnement de la technique de l'imitation (qui devient un élément musical structurant) et du canon et son extension à la musique sacrée, il annonce l'oeuvre de Dufay et l'éclosion de l'école franco-flamande du XVe siècle.

Il développe aussi la technique de la *parodie*, soit le fait de transposer une mélodie profane à un contexte religieux (ou vice-versa), transfert de l'amour profane à l'amour religieux (parodie non dégradante, le contraire étant forcément moqueur). La musique sacrée se multiplie, le traitement des voix et l'harmonie se modifient. Ciconia utilise dans son style à 3 et 4 voix, le *tenor* et le *contratenor* issus du motet français comme assise harmonique sans *cantus firmus* ordonné. Les sauts de quarte, quinte et d'octave sont caractéristiques. Au-dessus, le *triplum* et le *motetus* s'harmonisent par la technique de l'imitation et du canon, qu'il étendit à toutes les parties de la musique religieuse. Il faut aussi noter les formules cadentielles et leur résolution qui annoncent déjà la tonalité future :



Au XIVe - XVe s., c'est encore le nord de l'Europe qui va donner le ton, et qui ira enseigner en Italie. Au XVIe s., les rôles s'inverseront : les nordiques iront apprendre en Italie.

La Renaissance

1. Généralités

Le début de la Renaissance (terme employé par le peintre Vasari en 1550), début de l'ère moderne, correspond à la date de 1453, soit la chute de Constantinople et la fin définitive de l'Empire Romain d'Orient, qui est remplacé par l'Empire Ottoman.
Caractéristiques de cette époque :

- la chute de Constantinople entraîne l'exode des « cerveaux », surtout en Italie. On y retrouve la littérature grecque comme un sorte de révélation, basée sur la rencontre consciente de l'Homme avec l'Antiquité
- apparition d'une forme de néoplatonisme qui influence toute l'intelligentsia italienne (Botticelli…). Les idées éclairées se développent dans les cours progressistes (Sforza de Milan, Médicis de Florence)
- revalorisation de la Rome antique, début de l'archéologie : le Colisée de Rome devient un monument après avoir été pendant mille ans une carrière de pierres
- l'Homme découvre qu'il peut être aussi beau, il n'est plus seulement le grand pécheur médiéval…idées qui provoquent les réactions violentes de l'Eglise (bûchers, etc.). L'Homme devient un objet de connaissance, avec l'anatomie de Léonard de Vinci. On essaye d'imiter la sculpture antique (images d'Apollon), et on développe des canons académiques qui resteront valables jusqu'à Picasso !
- début d'une certaine subjectivité et de la recherche du naturel, qui se traduit en peinture par l'apparition de la perspective, qui suppose un sujet regardant. L'accent est donc mis sur l'Homme, avec un esprit maniaque qui en peinture tend à la reproduction exacte de la réalité. Ce réalisme dépend aussi du développement des sciences naturelles : les oiseaux et les fleurs de Botticelli correspondent exactement à l'espèce scientifiquement étudiée. En architecture, l'intérêt porté à l'Antiquité mène à une simplification des lignes, des formes et des proportions (Michel-Ange)
- les grandes découvertes (Colomb 1492) et le tour du monde réalisé par Magellan font « s'agrandir » la terre
- en ce qui concerne la vie religieuse, on s'intéresse aux originaux grecs des Evangiles : la Révélation devient multifacétique, au lieu d'être une et une seule, ce qui entraîne des crises de conscience. Le Vatican (Etats Pontificaux) se développe beaucoup, on veut en faire le centre de la Chrétienté, ce qui entraîne des abus de pouvoir de la part des autorités religieuses. La Réforme, qui a pour but de revenir à un idéal évangélique plus pur, et la Contre-réforme (Concile de Trente, 1545-1563) joueront un rôle dans l'histoire la musique
- l'invention de l'imprimerie (à Mayence en 1455) a un impact formidable en tant qu'arme, moyen de propagande : la Réforme peut donc « inonder » le marché d'œuvres abordables ; on assiste à une énorme diffusion des idées...et d'œuvres musicales (Rome, à partir de 1476). Mais les superstitions médiévales subsistent, de même que tous les dogmes de l'Eglise chrétienne
- nouvelle conception du pouvoir qui vise l'efficacité au-delà de toute morale (Machiavel).

Pendant la Renaissance, c'est surtout l'art profane qui va se développer, car ce sont les différents princes des cours italiennes qui rivalisent en « mécènes »…
Vers 1600, le mouvement éclairé commencera à se déplacer au nord des Alpes.

Toutefois, du point de vue musical, la Renaissance débute vers 1420, lors de l'apparition d'un nouveau style créé par John Dunstable et les dernières œuvres de Ciconia en Italie. C'est l'époque de la musique dite *franco-flamande*, car les

principaux maîtres nés avant 1520 proviennent tous du Nord de la France, Hainaut, Belgique et des Pays-Bas.
On assiste à une humanisation de la musique qui se traduit par :
- des sonorités pleines
- au lieu de la ligne et du rythme gothique pleins d'aspérités on prend pour idéal la mélodie simple, l'imitation continue et la pulsation vivante
- les accords statiques d'octave et de quinte s'enrichissent de tierces et de sixtes
- la ligne donne naissance à l'accord vertical par superposition polyphonique
- l'harmonie fonctionnelle à trois sons se met en place
- la structure ordonnée du ténor et l'isorythmie disparaissent au bénéfice de formes et de proportions simples
-la recherche du naturel en musique implique l'imitation de la Nature, la mélodie vocale devant imiter le texte (*imitar le parole*) en en traduisant l'expression et l'atmosphère.

Les générations de musiciens (Angleterre, Pays-Bas, France, Italie):

I. 1420-1460 : **Dunstable**, **Dufay**, Binchois
II. 1460-1490 : **Dufay**, **Ockeghem**, Busnois
III. 1490-1520 : **Josquin**, Obrecht, Isaac, Mouton, Pierre de la Rue
IV. 1520-1560 : Willaert, Gombert, Clemens non Papa, Janequin
V. 1560-1600 : A. Gabrieli, de Monte, **Lassus**, **Palestrina,** Zarlino, **Tallis**
VI. Autour de 1600 : **G. Gabrieli**, Sweelinck, Gastoldi, Gesualdo, Marenzio, **Monteverdi**, musiciens qui introduisent déjà le Baroque.

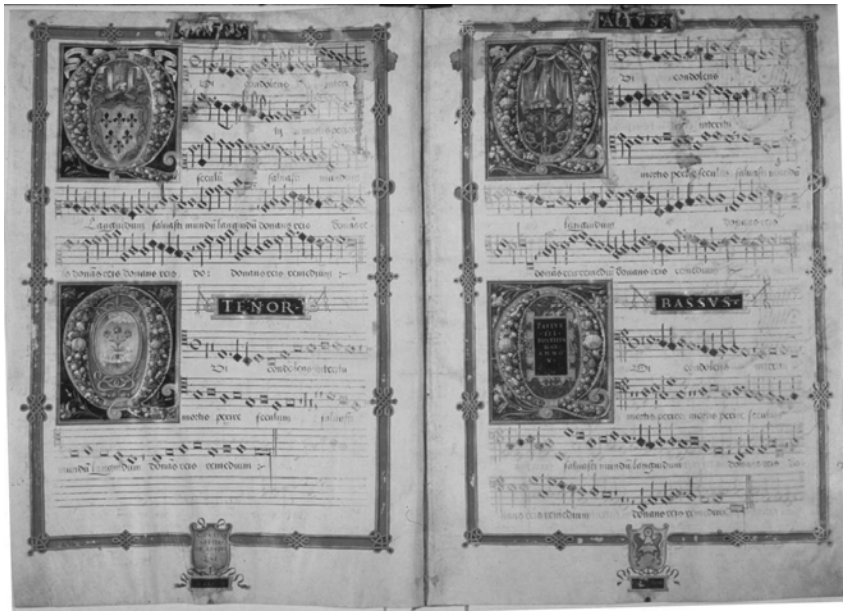
Les écoles (principaux compositeurs) :

Franco-flamande	*Romaine*	*Vénitienne*
Dufay	Festa	Willaert
Ockeghem	Clemens non Papa	De Rore
Josquin Després	Palestrina	Zarlino
Gombert	Porta	A. Gabrieli
Lassus	Da Victoria	G. Gabrieli

Tous ces compositeurs vivent en marge de la vie ecclésiastique et s'y intègrent souvent : ils doivent s'occuper de la musique des services religieux, tout comme de celle « récréative » des « grands » qu'ils servent.

Les théoriciens de cette époque sont :
- Johannes Tinctoris (*Proportionale*, Brabant, 1477, où il affirme qu'il y aurait de la musique à écouter seulement depuis 1437…)
- Glaréan (*Dodecachordon*, Bâle 1547, où, de par la fréquence des transpositions des modes dorien sur la et lydien sur do, il ajoute aux 8 modes ecclésiastiques l'*éolien* ou gamme de la min. nat., et le *ionien* ou gamme de do maj. authente et plagal, ce qui fait désormais s'élever à 12 le nombre des modes)
- Zarlino, *Institutioni Harmoniche*, Venise 1558 : conformément au sentiment naissant de l'accord, il tente de rassembler tous les accords en une opposition majeure (do-mi-sol) et mineure (ré-fa-la). Il recommande entre autres de doubler la partie de basse par l'orgue : c'est là l'origine de la basse continue.
- plus tard, réunissant toute la théorie de la Renaissance, Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619)

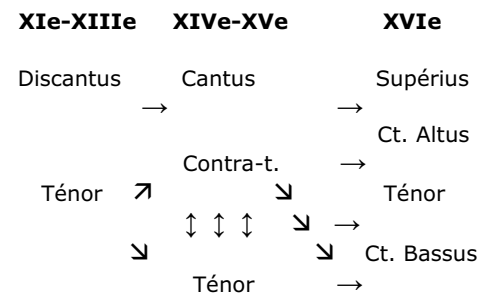
2. Ecriture
Pour les musiciens de la Renaissance, la polyphonie est encore une superposition contrapuntique de lignes isolées : on note en effet les œuvres dans de grands livres (tout le monde lit sur le même livre !) notés en parties et non en partition (personne n'a jamais sous les yeux les 4 voix les unes au-dessous des autres!).
Les livres de chant se présentent comme ceci :



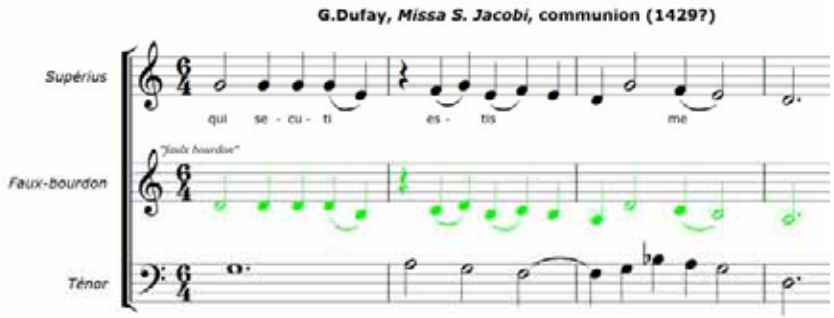
C. Festa, Hymne

L'intégration des voix est facilitée par le fait que toutes les parties ont désormais un caractère vocal (« humanisation » de la musique).
L'idéal de sonorité de la Renaissance sera le résultat de :

- l'apparition du registre de basse avec l'écriture à 4 voix comme norme :

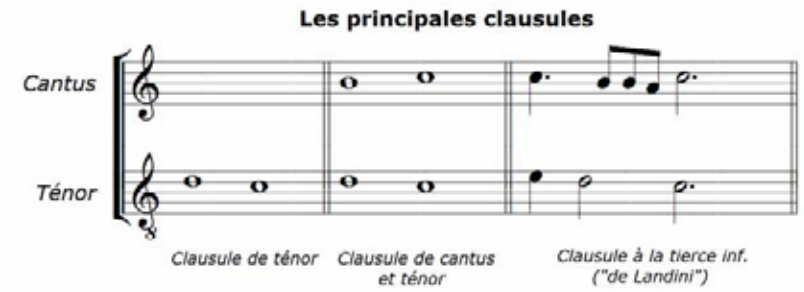


- les sonorités pleines de tierce et de sixte (faux-bourdon). Faux-bourdon signifie suite d'accords de sixte qui se résolvent en quinte-octave.
  Dans l'écriture continentale à 3 voix à partir de 1430, pour éviter l'interdiction de composer en quartes parallèles, on ne note que 2 voix : la partie médiane, « fausse », double la voix sup. à la quarte inf. selon l'indication « à faux-bourdon »

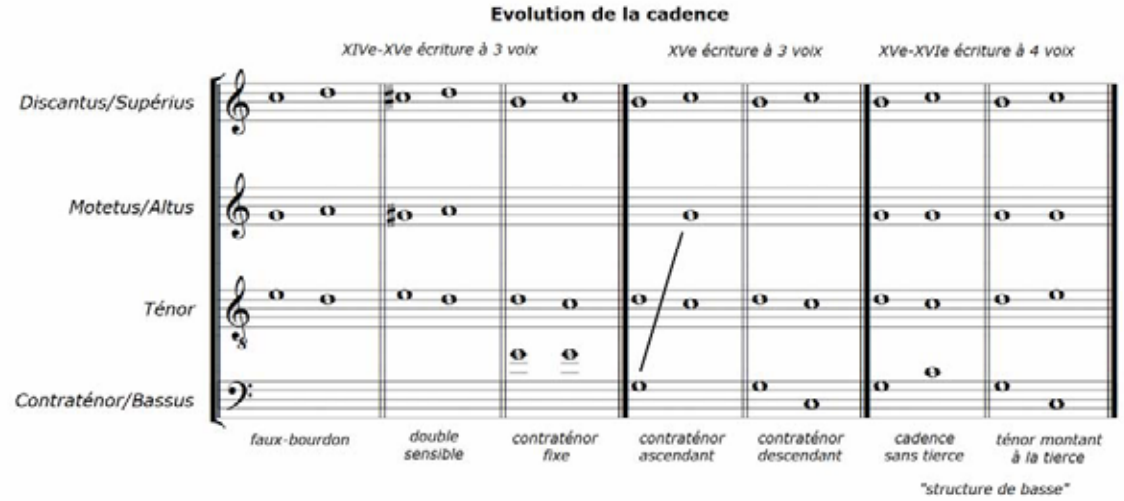


- l'harmonie pré-tonale à 3 sons avec cadences.

a) Les clausules : dans la monodie et l'écriture à 2 voix, et jusqu'au début du XVe s., la note finale (*finalis*) est le fondement du mode. Elle provient généralement de la seconde sup. Les 2 ou 3 dernières notes laissent peu de possibilités, elles constituent les formules finales, les *clausules*.



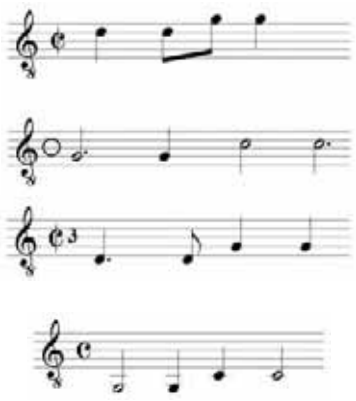
b) Les cadences : l'écriture à 3 voix a évolué comme suit :



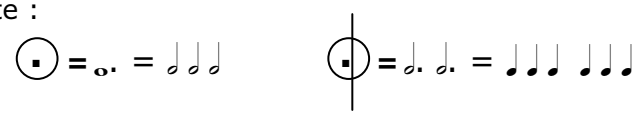
Cette évolution amènera à la notion d'accord, qui sera le fondement musical de l'époque de la basse continue (baroque).

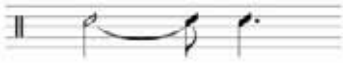
La parodie est une caractéristique du style de la Renaissance : le thème d'une chanson profane remplace le plain-chant liturgique ; on recherche une source d'inspiration ailleurs que dans les sources habituelles (motifs liturgiques).

La notation. Le système mensuraliste reste en vigueur jusque vers 1600. Le format des manuscrits s'étant agrandi au XVe s. grâce au folio (papier), il devint peu pratique de remplir d'encre les têtes de notes. On ne dessine donc plus que leur contours, ce qui donne la *notation blanche*, qui repose sur le principes de la notation noire de l'Ars Nova. Les divisions les plus courantes sont le temps et la prolation, les valeurs de notes ayant considérablement diminué avec l'apparition de la *semi-minime*, de la *fusa* et *semi-fusa*.
Le principe des proportions repose sur le fait que la notation mesurée n'indique pas des valeurs absolues mais relatives. Seule une indication supplémentaire (signe de mesure) définit la valeur de la note. Le passage ainsi noté prend donc les significations suivantes selon le signe de mesure :



Les signes de mesure *barrés* (*proportio dupla*) indiquent qu'il faut aller 2 fois plus vite :



Certains rythmes sont impossibles,  par ex.

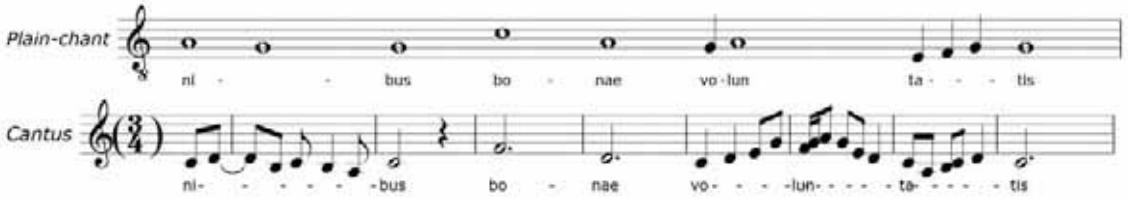
Mais on peut jouer sur la polyrythmie, principe utilisé fréquemment dans les *canons de proportions* (Ockeghem, Josquin…).

Les effectifs : la norme indique 6 à 7 chanteurs (1-2 par voix) jusque vers 1475. Dès la fin du XVe s. env. 20 chanteurs par chœur.
Au XVIe s. apparaissent des formations mixtes, avec chanteurs et instruments : à la Chapelle de la cour de Bavière vers 1570, sous Roland de Lassus, à côté des chanteurs (dont 3 enfants) nous trouvons la flûte à bec, la flûte traversière, la bombarde, le trombone, 3 cornets à bouquin, la viole de gambe, la viole à bras, le luth, l'épinette.

3. La première période

L'impulsion pour la création d'un nouveau style vint d'Angleterre, avec ses mélodies simples et populaires, le rythme clair et une harmonie colorée qui pratiquait déjà les tierces et les sixtes avec leurs sonorités pleines. Cette musique plutôt archaïque servit pourtant de modèle au nouveau style apparu dans la période tardive française vers 1410.
Dans le style anglais, dans une composition à 3 voix le plain-chant se trouve souvent à la voix sup., dans un rythme simple enrichi de quelques notes intermédiaires (*coloré*). Cette facture mélodieuse est tout à fait à l'opposé de l'organisation française de la teneur :

J. Dunstable, *Gloria*



C'est John Dunstable (vers 1380-1453) le compositeur principal de l'époque : chanoine et musicien du duc de Bedford, celui-ci lui fit connaître le gothique français et bourguignon, ainsi que la musique italienne.
Dunstable assimile les techniques continentales, mais continue à écrire surtout selon le goût anglais. Pionnier d'une sonorité polyphonique harmonieuse, il privilégie les tierces et les sixtes.

Celui-ci, (et beaucoup de compositeurs de la Renaissance) quoique profondément influencé par l'organisation numérologique (1 représentant l'unité, le Tout, 2 le couple, 3 la Trinité, 4 la Terre et tout ce qui lui est lié, 6 symbole de la création de l'Homme le sixième jour, 7 perfection = 4+3, 9=3x3, 12=3x4 union du Ciel et de la Terre et nombre des disciples du Christ, des mois, des heures, 33 l'âge de sa mort, 152 le nombre de Marie...) et l'utilisation de séries numériques, facteurs et proportions, assouplit les techniques "mathématiques" de la musique ancienne du Haut Moyen Âge, favorise un emploi plus doux des accords et rend au texte son intelligibilité.
La *Missa Rex seculorum* ou la *Missa Alma Redemptoris* sont des messes unitaires (elles relient les différentes sections de la messe par un élément commun, le *cantus firmus* chanté par le ténor et qui lui donne son nom ; on les différencie des messes cycliques qui réunissent cinq ou six pièces de l'ordinaire dans un même manuscrit et sont "*sine nomine*".) à trois voix qui regroupent des pièces de l'ordinaire (hormis le *Kyrie* qui n'apparaît pas dans la liturgie anglaise) sur des textes latins et un *cantus firmus* unique. Or, c'est une grande nouveauté (exception faite de Machaut) que de considérer les pièces de l'ordinaire comme un tout, organiquement liées. Les messes grégoriennes n'étaient que des groupements composites et fortuits sans lien thématique ni unité modale! Il écrit aussi des motets religieux en latin (12 sur 32 sont isorythmiques, le ténor est à la basse) et des chansons profanes en italien.

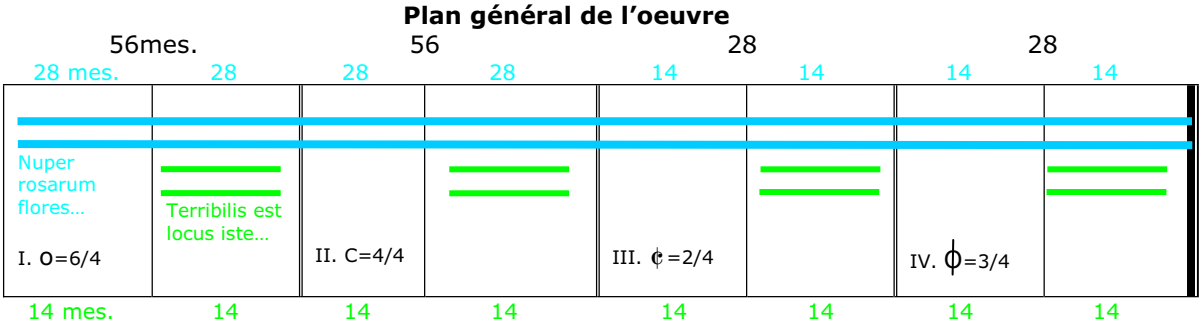
En France, c'est la Bourgogne qui s'impose comme nouveau centre politique et culturel. Le passage de la période tardive française encore liée à l'Ars Nova se fait vers 1430, Dunstable étant à l'apogée de sa renommée. Les compositeurs les plus importants sont Gilles Binchois et surtout Guillaume Dufay (Hainaut-Belgique, vers 1400/Cambrai, 1474), tous deux influencés par Dunstable : vers 1440-1442, Martin Lefranc, dans son poème *Le Champion des Dames*, soulignera l'importance de la "*contenance angloise*" et de la « *nouvelle pratique de fere frisque concordance* » pour ces deux compositeurs, et il rajoute : « *et ensuy Dompstaple ; pour quoy merveilleuse plaisance rend leur chant joieux et notable* ».
Les musiciens voyageant beaucoup, on assiste à un élargissement des idées, et à une synthèse des styles anglais, français et italien. Ces nouveautés apparaissent surtout dans l'œuvre du jeune Dufay : simplicité et sobriété, mélodie plus ronde de structure simple adaptée à la respiration, rythmes à rapports simples, souvent mesure à 3 temps (3/4, *tempus perfectum*), plénitude sonore accrue grâce aux nombreuses tierces, accords parfaits et de sixte (faux bourdon).
Si le lieu de naissance de Dufay est imprécis (Cambrai, Chimay ?), on sait cependant qu'il reçoit sa formation musicale à Cambrai, qui est à l'époque un important centre de musique religieuse, renommé au point de fournir des musiciens à la chapelle Vaticane.
En 1419, alors qu'il fait partie de la suite de l'évêque Pierre d'Ailly au concile de Constance (Allemagne), il rencontre le Prince Carlo Malatesta, qui le prend à la cour de Rimini, où il restera jusqu'en 1428. Il y compose ses premiers motets et est ordonné prêtre, avant de séjourner à Rome pendant cinq ans (1428-1433). Suit une longue période itinérante, où on le voit successivement à la cour de Savoie à Chambéry, à Florence, à la cour de Ferrare, à nouveau en Savoie, enfin à la cour de Bourgogne, où il se lie avec Gilles Binchois. Au faîte de la notoriété - c'est un musicien estimé des monarques, Charles VII et Louis XI en tête -, il retourne bientôt à Cambrai (1439), où il dirige une maîtrise d'enfants. Cette dernière période, entrecoupée de séjours à la cour de Bourgogne et à la cour de Savoie (1437-44), sera la plus féconde de son activité créatrice.

La musique de Dufay, très européenne, se présente comme une synthèse de plusieurs influences, l'art français de Guillaume de Machaut, dont il a certainement connu les oeuvres, la modernité harmonique de l'école anglaise (Dunstable notamment), et l'art italien, qu'il a beaucoup fréquenté au cours de ses voyages. Si elle vise à simplifier l'écriture parfois trop complexe de l'*Ars nova* (Machaut), c'est

avant tout pour privilégier l'expression, dans une perspective qui annonce le *madrigalisme,* avec dans certains cas déjà, l'indication de parties instrumentales obligées, caractéristiques de l'art de la Renaissance.
Son oeuvre, plus abondante que celle de Machaut, aborde tous les genres. On y dénombre 8 à 10 messes (la paternité de 2 d'entre elles restant douteuse), des motets isorythmiques complexes et monumentaux selon le modèle français et d'autres plus modernes et moins raides, des compositions religieuses dans le style de la cantilène, des chansons françaises pleines de charme ainsi que de courtes pièces italiennes très mélodieuses.
Mais il donne à la messe, nommée à l'époque *cantus magnus* comparativement au *cantus mediocris* représenté par le motet, une ampleur grandiose. Il écrit certes un grand nombre de fragments (comme les *Gloriae*), mais aussi des messes cycliques (*Missa Sine Nomine* de 1425) et unitaires (La *Missa Sancti Jacobi* de 1427, encore disparate, la *Missa Caput*, première vraiment unitaire mais qu'on ne peut lui attribuer avec certitude). Parmi ses quatre messes majeures, deux mêlent étroitement le profane au sacré : La *Messe Se la face ay pale* et la *Messe L'Homme armé* écrites dans les années 1450 naissent d'un *cantus firmus* profane (parodie). Pour la première, il s'agit d'une ballade atypique, sereine et élégiaque qui associe la prière à l'amour courtois. La seconde fait peut-être référence à Charles le Téméraire. On y trouve le procédé du *Kopfmotiv*, ou "motif de tête", qui fait débuter toute section ou sous section par un même élément mélodique et pour l'*Homme Armé* une plus grande initiative des voix supérieures.
L'art de Guillaume Dufay, tout en restant savant, se veut plus expressif et émouvant que celui de l'Ars Nova; il élabore des accords simples, travaille souvent sur 3 voix mais s'affirme également comme l'un des premiers maîtres de la polyphonie à 4 voix. Ses nombreux emprunts à la mélodie grégorienne originale s'accordent avec une harmonie plus douce et chaleureuse.

La structure du motet solennel ***Nuper rosarum flores*** de Dufay, composé pour l'inauguration du nouveau dôme de la cathédrale de Florence (25 mars 1436, le pape se déplace pour la circonstance), semble être directement reliée aux proportions du dôme dessiné par Brunelleschi (cette thèse est néanmoins contestée par les études les plus récentes).
Les dimensions de l'édifice :
175,5m de longueur
nef : largeur 39m, hauteur 39m (rapport de 1 à 1)
coupole : 42m de diamètre, 84 m de hauteur (rapport de 1 à 2)
autel sous le dôme, entouré de 15 chapelles, avec 3 absides.

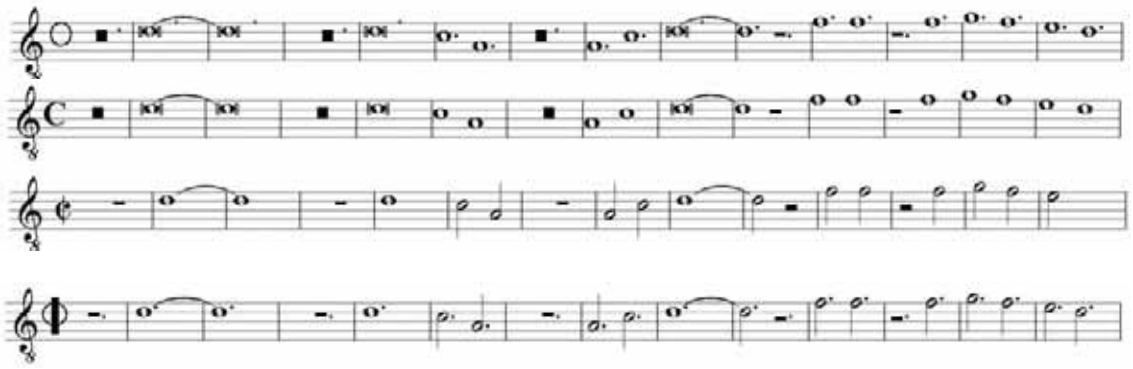
triplum
motetus
ténor I
ténor II



Les 4 sections du motet sont donc en rapport de 6 :4 :2 :3 ; architecture, espace et musique se fondent en un tout.

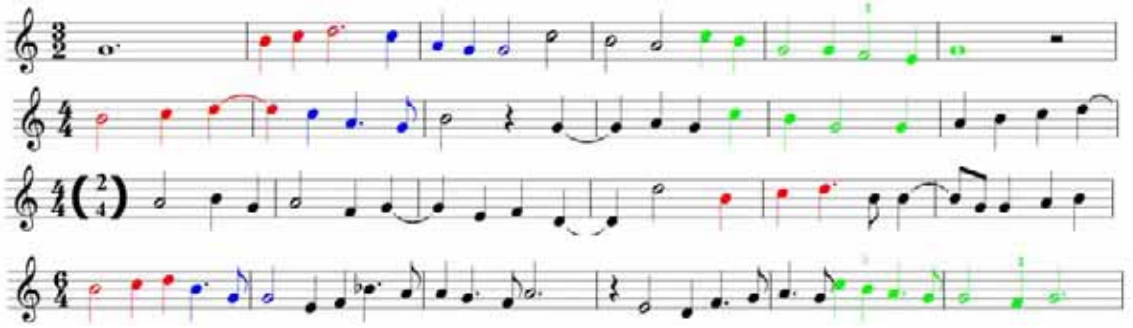
Le ténor appartient au répertoire liturgique traditionnel, respectant les habitudes des XIe-XIIe s. Cette pièce est un motet isorythmique construit de façon à ce que les différentes parties soient toujours dans un nouveau mètre. Tout comme Brunelleschi (qui imite le Panthéon de Rome), Dufay recherche son inspiration dans le passé : l'Ars Nova du XIVe s. et l'idéal grec du pouvoir émotionnel de la musique. C'est en cela que réside l'habilité de Dufay : réaliser une synthèse des traditions du Moyen-Âge, des concepts de la Renaissance et de la Grèce antique, synthèse qui fait de ce motet une œuvre en dehors du temps. Cette conception « supra temporelle » est le plus grand accomplissement de cette pièce, plus que sa structure formelle savante.

«Terribilis est locus iste» (plain-chant, aux deux ténors à distance de quinte et en léger décalage rythmique qui rend possible le canon) est une sorte de canon mensuraliste (ou de proportions), la mélodie grégorienne n'étant notée qu'une fois, avec 4 différents signes de mesure : (taléa + color)



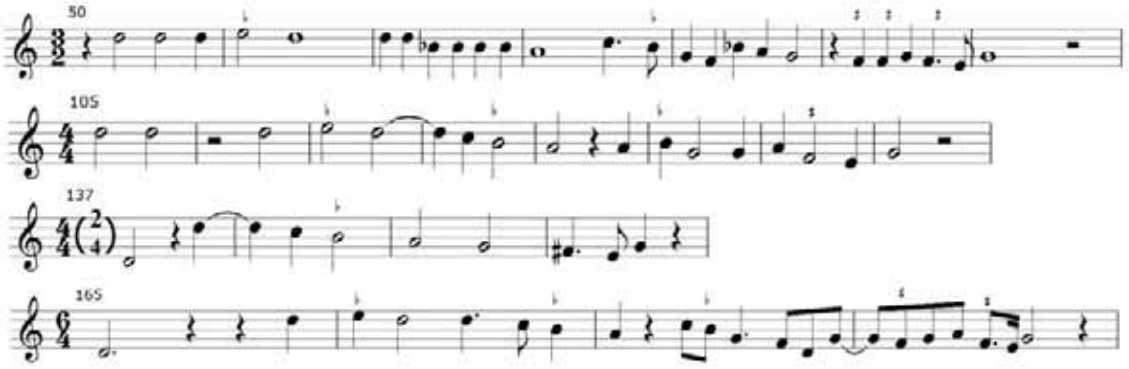
Dans les 4 introductions des 2 voix supérieures (qui contrastent avec les 2 ténors par l'absence de structures isorythmiques) on assiste à un intéressant développement musical typique du début de la Renaissance. Dufay fait usage du contraste entre les registres et les « vitesses » : lenteur des ténors isorythmiques statiques et rapidité du duo supérieur mouvant.
En fait, il y a un équilibre au sein des différentes sections (duos des 14 premières mesures et les « tutti » des 14 mesures suivantes) : Dufay montre ici le début de l'utilisation d'épisodes contrastants, qui s'épanouira avec Josquin, et qui sera un élément essentiel du développement de la musique de la Renaissance du XVIe s. et du Baroque.
Le *triplum* et le *motetus* utilisent le même matériau thématique dans chaque répétition de la *taléa*, mais celui-ci se présente chaque fois orné de façon différente :

Triplum, *début de chaque taléa*



De par ces caractéristiques, le *triplum* et le *motetus* peuvent être définis comme « isomélodiques » : ils ne sont pas liés par une structure isorythmique, mais répètent plutôt librement le même matériel thématique, ce qui les rend plus

flexibles. Cette liberté dans l'écriture permet à Dufay de construire des lignes en rapport entre elles, rapports que l'oreille peut percevoir. Par exemple, le motif ci-dessous peut être repéré au *triplum* dans les 4 *taléas :*



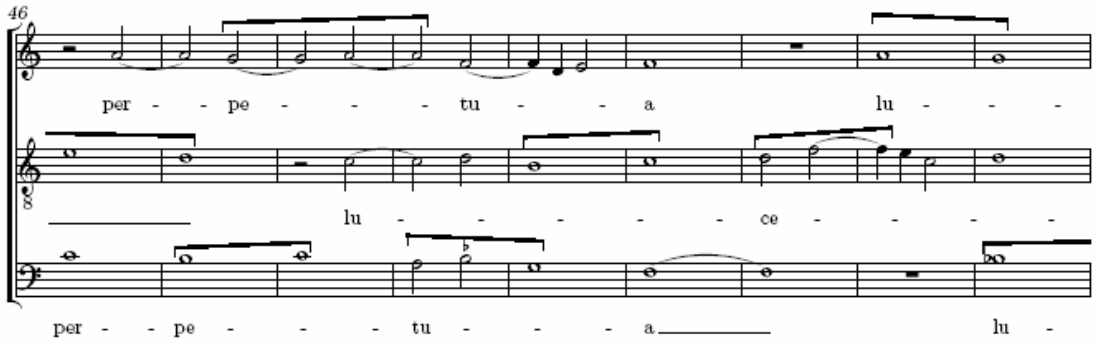
La troisième *taléa* se différencie des trois autres : le duo initial est un canon stricte à la quinte, dans lequel Dufay utilise de façon répétée un motif spécifique construit sur une tierce descendante immédiatement corrigée par mouvement contraire par une seconde ascendante. Cette section est également un bon exemple de contraste, obtenu par la légère activité mélodique du duo que précède le deuxième *tutti* majestueux de structure isorythmique.
Le texte est partagé de façon complexe entre les 4 *taléas*, les strophes et les *taléas/colors* se chevauchant souvent, comme il était d'usage chez Machaut également.

La musique profane de Dufay (ballades, rondeaux, chansons à boire, etc. pour la plupart à 3 voix) se caractérise par :
- rythmes binaires alternent avec les rythmes ternaires
- réminiscences de l'amour courtois
- parfois contexte mi religieux, mi-profane, plus intime que les pièces liturgiques
- utilisation d'instruments, qui restent peu évolués
- reste proche de l'*Ars Nova* (syncopes sautillantes, etc.)

Les musiciens des maîtrises du Nord sont en demande partout, mais c'est l'Italie qui attire surtout les plus talentueux. Les princes et les grands seigneurs, influencés par la cour papale (Avignon puis Rome), veulent donner du faste à leur chapelle et à leur cour. Par ailleurs, le XVe s. voit un retour à la dévotion religieuse comme le montre la prolifération des chapelles privées dans les cours princières.

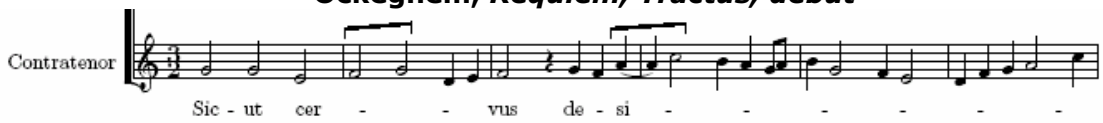
4. La deuxième période
Le principal compositeur de la deuxième période est Johannes Ockeghem.
Originaire probablement de la Flandre orientale, il voit le jour dans les premières décennies du siècle (1410? 1420?). En 1446, il officie à la Chapelle de Charles Ier, duc de Bourbon, à Moulins. Sept années plus tard, il entame une longue carrière à la Cour de France, servant successivement les rois Charles VII (celui de Jeanne d'Arc), Louis XI et Charles VIII sous le titre de "Maître de la Chapelle de Chant du Roi". Au fil des années, sa renommée ne cesse de croître. Déjà réputé pour sa belle voix de basse, il reçoit de son vivant l'hommage des principaux musiciens de son époque pour ses compositions de musique. Rabelais le cite dans le prologue du Quart-Livre. Il meurt le 6 fevrier 1497 à Paris cité comme le « célèbre trésorier de la riche abbaye de Saint-Martin de Tours ».
En opposition avec l'idée de clarté de la Renaissance anglaise et italienne, apparaît avec Ockeghem de nouveau un élément mystique du gothique français. Chez lui les lignes se mêlent à ce point entre elles que césures et cadences se chevauchent et que les sections, bien délimitées, se fondent dans le flux continu des voix :

Ockeghem, *Requiem, Introitus* mes. 46 - 54



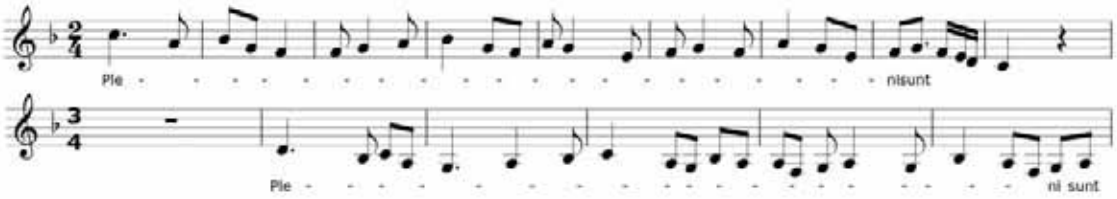
Ses mélodies sont également quelque peu compliquées, entrecoupées de valeurs courtes, irrégulières et de syncopes :

Ockeghem, *Requiem, Tractus, début*



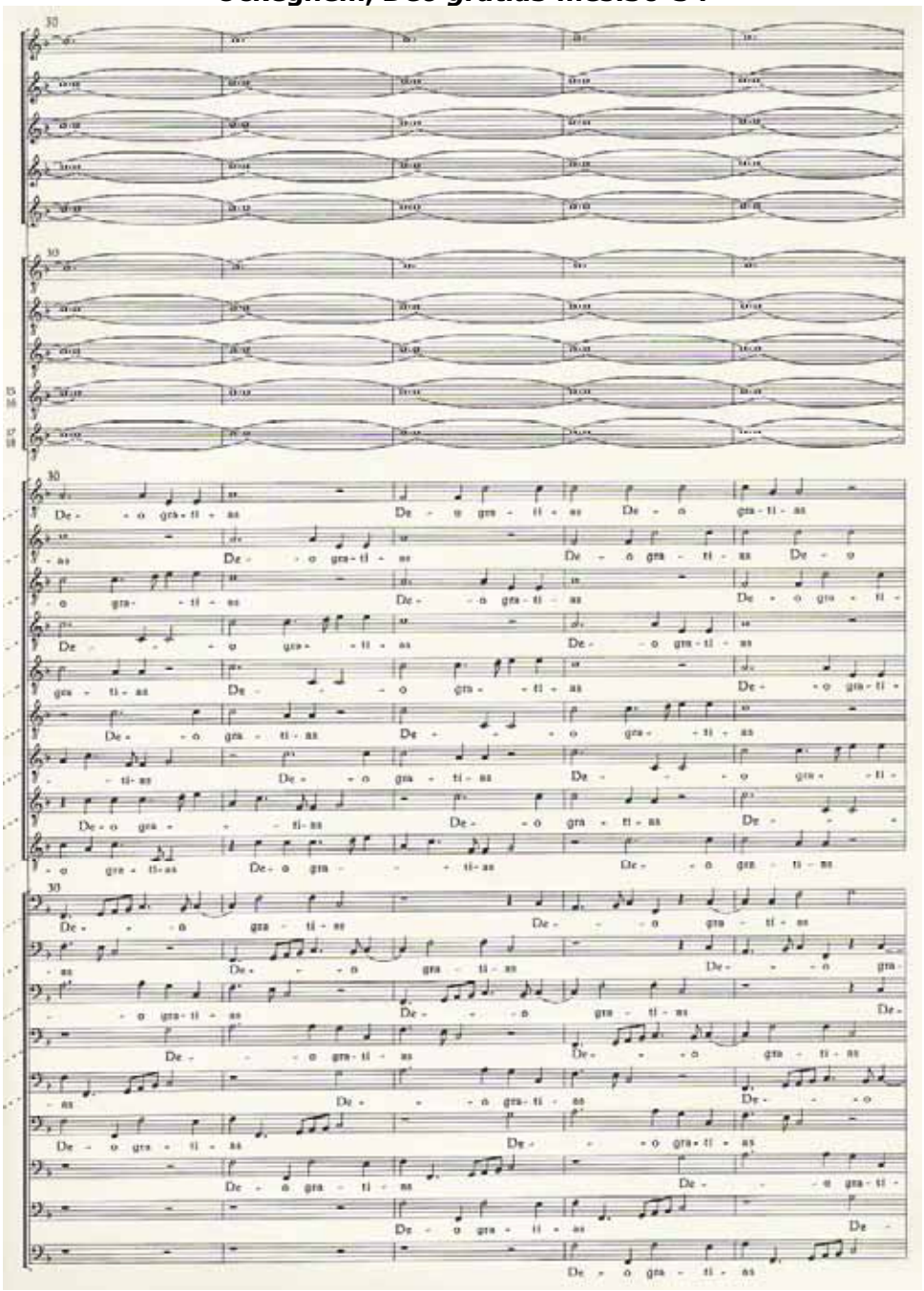
La rythmique est plus douce et plus fluide que chez Dufay, la superposition de mesures différentes (*tempus perfectum* 3/4 et *tempus imperfectum* 2/4) montre toutefois une sensibilité plus horizontale que verticale :

Ockeghem, *Missa Prolationum, sanctus*



La maîtrise des techniques de composition fondées sur le contrepoint est acquise, mais semble parfois être une fin en soi… Avec le développement énorme des techniques canoniques, Ockeghem dispose désormais des 4 possibilités fondamentales d'écriture, soit *sens droit* ou forme de base, *miroir*, *rétrograde* et *miroir rétrograde*.
Il écrit des canons de toutes sortes, des canons de proportions qui ne sont possibles qu'avec le système mensuraliste ; ils sont parfois notés sans clef, il faut choisir… Le canon (du grec *kanôn*, règle) permet à une voix (ou partie) d'introduire une mélodie (ou sujet) reprise après un certain nombre de mesures par une deuxième, puis une troisième, une quatrième voix... et ainsi de suite, note pour note, sur le même degré ou sur un degré différent.
Ockeghem alla jusqu'à composer un *Deo Gratias* pour ... 36 voix (9x4)! (il existe au demeurant des doutes quant à sa paternité musicale) : la pièce commence avec un canon des voix supérieures ; avant que celui-ci ne se termine, le sujet des voix d'alto attaque et s'épanouit dans son déroulement à 9 voix. Aussitôt après commence le canon des voix de ténor, puis celui des basses. Le thème de ce dernier groupe opère son entrée quand les 18 voix du canon de *superius* et d'alto sont parvenues à leur note finales : la première voix de *superius* tient alors pendant une durée de 30 brèves la note finale ut :

Ockeghem, *Deo gratias* mes.30-34

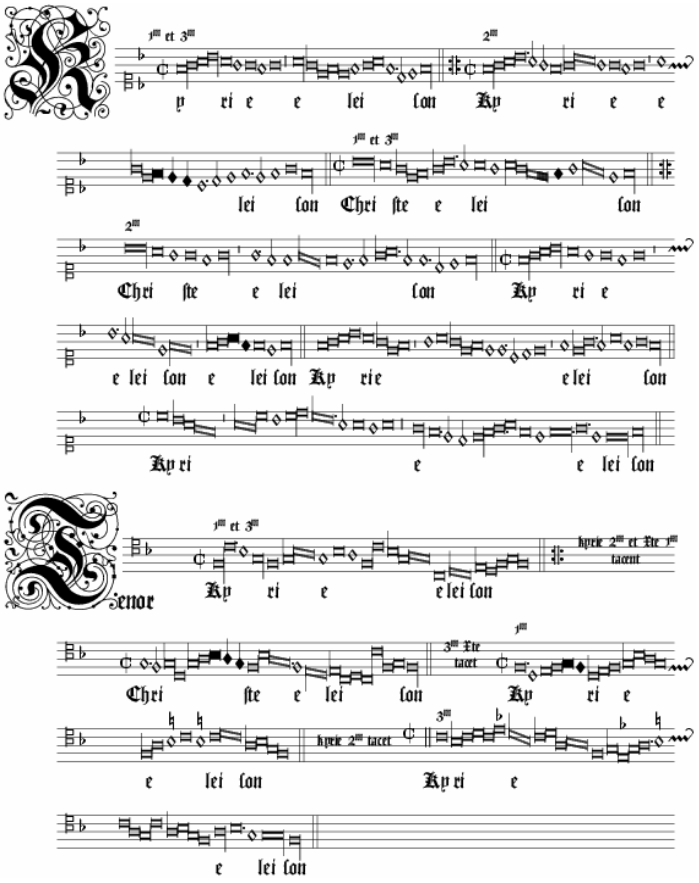


Toutefois les canons ne représentent qu'une petite partie de sa production ; sa technique d'écriture est plutôt celle de l'imitation non rigoureuse.

Les qualités qu'on lui attribue dépassent largement le cadre artistique. Tout d'abord, ses contemporains louent sa probité et son discernement. Le poste envié de trésorier de Saint-Martin de Tours qu'il assure de 1459 (1461?) à sa mort peut être considéré comme une marque de reconnaissance. Mais on admire aussi son caractère pieux et généreux. C'était un homme gentil, "*vraiment très beau, et tellement digne dans ses manières comme dans son discours*".
Sa mort déclenche un véritable concert de déplorations, trop unanimes pour être toutes sincères. Outre Jean Molinet et Josquin Desprez, Loyset Compère et bien d'autres cèdent au genre.
On peut attribuer au style musical d'Ockeghem le qualificatif de "gothique flamboyant" en référence aux lignes parfois nerveuses de ses phrases musicales.

Sa production artistique n’est pas très abondante : une quinzaine de messes, (messe *L’Homme armé*, *Missa prolationum*, missa *Mi-mi*, basée sur les syllabes de solmisation qui expriment un saut de quinte, messe composée ex-novo dans sa totalité, sans mélodie grégorienne préexistante) un *Requiem* (le premier, celui de Dufay étant perdu), moins de dix motets et une vingtaine de chansons.
Il abandonne le style ternaire de Dufay et son rythme "planant". Dans ses messes, il développe la messe-parodie et modifie le rôle du *cantus firmus* qui se fond de plus en plus dans le tissu harmonique. Les quelques motets qu'il compose sont strictement religieux et s'adressent tous à la Vierge. Dans ses oeuvres religieuses se perçoit une inspiration presque mystique, conforme à l'état d'esprit de la seconde moitié du XVe siècle. On retourne alors à une foi plus introspective, plus intimiste, délaissant ses manifestations extérieures. Enfin, si ses chansons à trois voix ne font pas partie de ses oeuvres les plus remarquables, elles ont à l'époque un succès considérable. Les éditeurs en insèrent dans leurs recueils comme gage de qualité !
Plusieurs oeuvres d’Ockeghem témoignent d'une puissance de conception intellectuelle impressionnante. Jusqu'à une époque récente, on ne voulait retenir que le côté cérébral d'une partie de ses compositions. On le rangeait alors sans appel du côté des amateurs de rébus musicaux, des froids calculateurs, des "forts en thème".
Depuis, Ockeghem a retrouvé une place de premier plan au panthéon des compositeurs. De même que l'effrayant génie d'un Jean-Sébastien Bach n'enlève rien à la sensibilité de ses oeuvres, celui d’Ockeghem ne gâte ni le magnifique lyrisme de ses mélodies, ni la touchante mélancolie de son inspiration.

Ockeghem, *Requiem*, Kyrie *superius* et *ténor* en notation mensuraliste



5. La troisième période

Cette période est dominée par l'art de Josquin des Prés (vers 1450-1521), qui revient par son style à une nouvelle simplicité, à la clarté et à la netteté de l'écriture, liée avec douceur à la sonorité. Ceci est obtenu par :

- de nombreuses cadences sur les mots importants pour le sens du texte
- une conduite parallèle des voix avec des sonorités à la fois pleines (sixtes, tierces, dixièmes en combinaisons variables) mais peu compactes
- une mélodie plus simple et un rythme plus fluide, style aéré (il utilise beaucoup les silences).

De la vie de Josquin Desprez il faut retenir ceci :

1- Natif du nord de la France, il appartient au vivier extraordinaire de musiciens originaires de cette région et de l'actuelle Belgique, et qui donna son nom à tout un courant de la musique du XVème et du XVIème siècles : la musique *franco-flamande*. En l'occurrence, il est de culture française.

2- La vie le met très tôt au contact de l'Italie, pays où il passera la moitié de sa vie. Il effectue ainsi le parcours-type du musicien *franco-flamand*. En effet, ce pays est alors le principal centre intellectuel de l'époque et attire de nombreux artistes étrangers. Il faut aussi souligner que Josquin va côtoyer cette culture italienne tant au sein de l'Eglise catholique (Chapelle papale) qu'auprès des cours princières (Duché de Milan (Sforza), Duché de Ferrare).

3- Son métier premier est clerc et chanteur à Milan. Avant d'acquérir son immense renommée de compositeur, Josquin aura dû se faire remarquer comme exécutant de musique, probablement dès son enfance.

A la fois continuateur et inventeur, Josquin Desprez réalise le trait d'union entre la musique du Moyen Âge et celle de la Renaissance.

Surtout dans ses premières oeuvres - ou supposées telles -, Josquin puise sa technique d'écriture dans celle de ses aînés, qui elle-même prend sa source dans les tréfonds du Moyen Âge. Symbolique des chiffres, technique du canon, du *cantus firmus*, primauté de la mélodie et des intervalles d'octave et de quinte, on trouve tous ces éléments du discours musical bien avant lui. De Guillaume Dufay, il garde la technique du faux-bourdon, le principe de la messe cyclique ou bien l'art de la variation. D'Ockeghem, il hérite d'une inspiration à caractère profondément mystique et mélancolique, ainsi que d'une stupéfiante puissance de conception intellectuelle. Ceci étant dit, en matière d'influences, la prudence s'impose. En effet, les trois compositeurs précédemment cités ont pu s'influencer mutuellement, puisqu'ils furent partiellement contemporains.

Si Josquin se sert du passé, il imprime à la musique de son époque une inflexion décisive qui, soit marquera le point culminant d'un genre - la messe -, soit donnera une impulsion si importante qu'elle laissera son empreinte sur toute la musique du XVIe siècle - la chanson -.

Globalement, il compose dans un style plus simple et plus lisible que ses prédécesseurs. Le rythme est plus fluide. Les brusques envolées lyriques émaillées de syncopes d'un Ockeghem sont abandonnées. La perception de la polyphonie y gagne en clarté. Dans la musique profane, les références à la chanson bourguignonne à trois voix cèdent la place à une polyphonie *a capella* à quatre voix. Dans les messes, Josquin traite le *cantus firmus* d'une façon beaucoup plus libre. Celui-ci n'est plus seulement confié à la voix de ténor et s'émancipe de son schéma de base pour prendre des formes variées au cours de l'oeuvre.

Plus importante encore, la relation entre le texte et la musique se modifie. Les moyens expressifs musicaux sont de plus en plus mis au service du texte. Ainsi, des cadences sur certains mots soulignent leur importance.

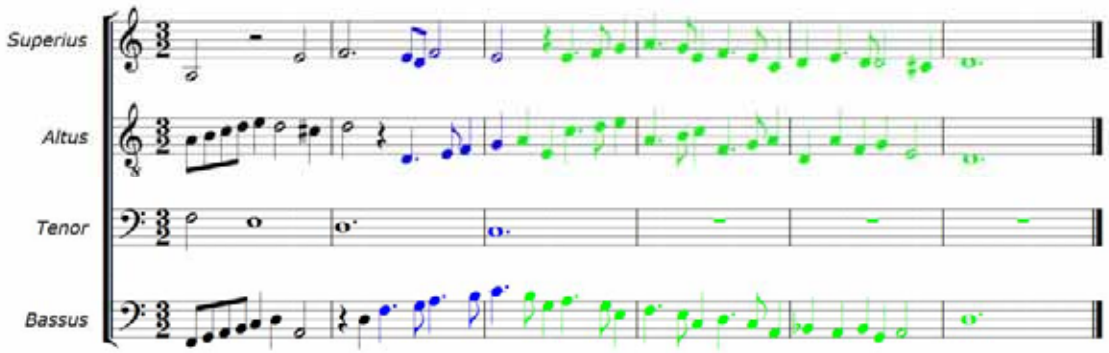
Enfin, les considérations verticales - ou harmoniques – commencent à s'affirmer par rapport aux considérations horizontales- ou mélodiques -. Si la mélodie reste fondamentalement le support de l'expression musicale, l'harmonie participe de plus

en plus au discours. De surcroît, cette dernière gagne en douceur, par exemple avec la conduite parallèle des voix sur des sonorités pleines.

Josquin aborde dans ses oeuvres des genres classiques pour son époque. Sa grande production artistique se compose d'une vingtaine de messes polyphoniques - ainsi que de quelques fragments de messes -, d'une centaine de motets à 4, 5 et 6 voix (pour la plupart), et d'environ 80 chansons à 3, 4, 5 ou 6 voix, presque toutes en français.
Dans ses messes (et parfois dans ses motets), Josquin utilise encore le *cantus firmus* en longues notes tenues au ténor, mais il le change fréquemment la place et le passe aux différentes voix ; caractéristiques d'écriture :

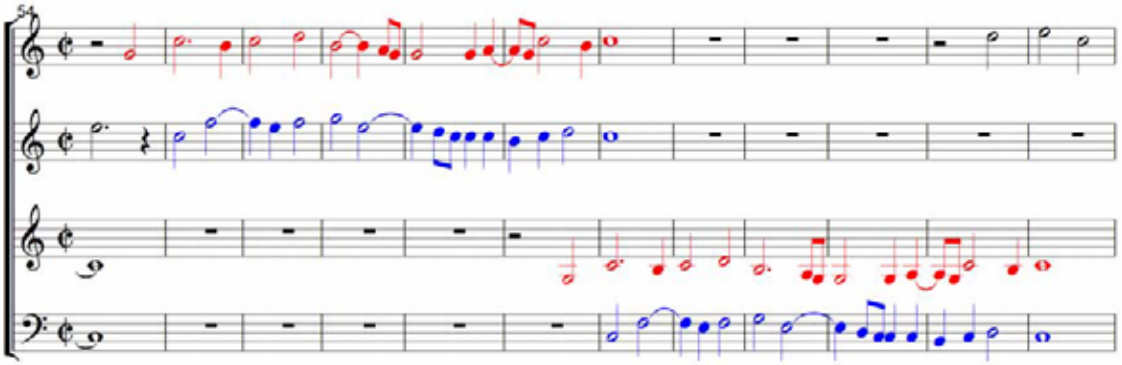
- le *c.f.* peut être traité en canon à 2 voix
- la formation de cycle musical prend de l'importance. Dans la *Missa l'Homme Armé Super Voces Musicales* (sur différents noms de notes), le *c.f.* débute dans chaque partie chaque fois un ton plus haut, du Kyrie sur ut à l'Agnus II sur la selon l'hexacorde naturel. La modulation finale montre un embryon de la technique moderne de la marche d'harmonie.
  Mode ionien, cadence sur do ; modulation, cadence sur ré :

Josquin, Messe « L'Homme armé super voces musicales », fin du *Kyrie*



- dans les pièces sans *cantus firmus*, on trouve l'imitation continue, c'est-à-dire l'exploitation d'un matériau thématique réparti entre toutes les voix. Le premier exemple absolu de cette technique est la *Missa Pange Lingua*. Les rapports d'imitation sont souvent relatifs au motif, l'oreille peut facilement percevoir l'imitation. La beauté et la perception par les sens font partie de l'idéal musical de Josquin
- la structure de *bicinium* : souvent, 2 voix sont accouplées et opposées à deux autres ou à toutes les 4. Les couples de voix s'imitent alors l'un l'autre (imitation par deux). Ces combinaisons alternant 2,3 et 4 voix dans l'écriture engendrent un contraste sonore vivant et créent l'illusion d'un effectif choral plus important :

Josquin, *Ave Maria*



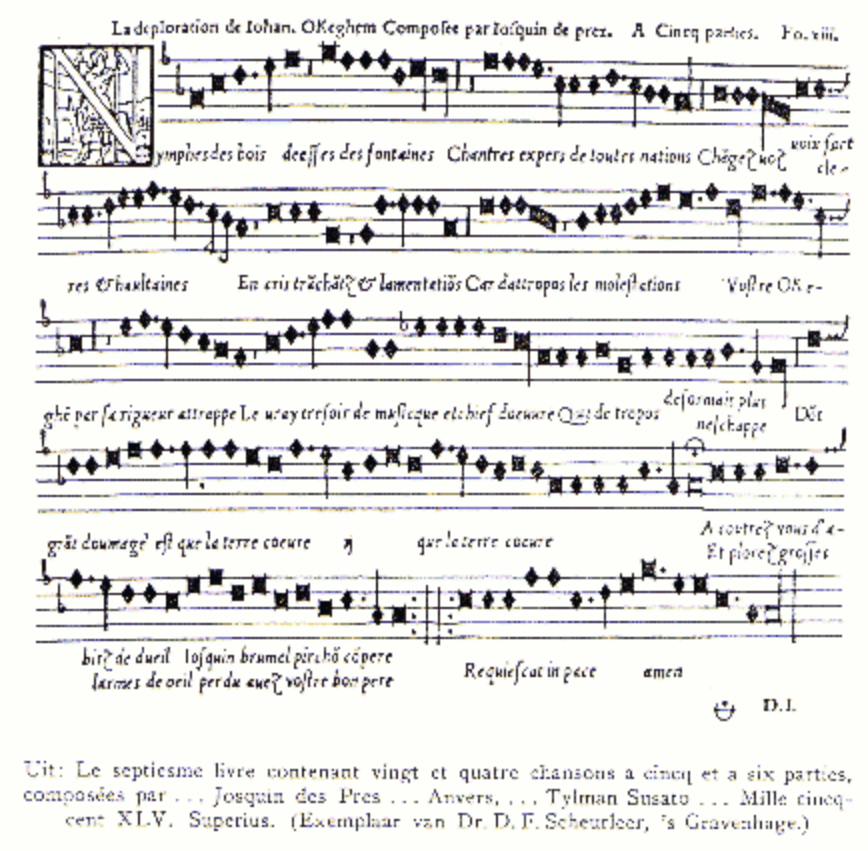
- la symbolique sonore. Les contemporains de Josquin admiraient chez lui sa force d'expression musicale. Voilà un exemple de subjectivité inconnue au Moyen-Âge! L'expression est intimement liée au texte, où la symbolique musicale joue un rôle croissant :

Apparition de triolets dans le *Credo* de la *Missa de Beata Vergine*
(« le troisième jour… »)

Triolets symbolisant la Trinité (*superius*), motif de la croix (*altus*), même messe

Ses œuvres sont publiées en 1501 chez Petrucci (Venise), et rééditées 20 fois au cours du XVIe s. Sa renommée lui survit longtemps, premier cas absolu dans l'histoire de la musique.

Le motet-chanson (ou chanson-motet) **<u>Nymphes des bois</u>** (texte de Jean Molinet)



Uit: Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties, composées par . . . Josquin des Pres . . . Anvers, . . . Tylman Susato . . . Mille cinq-cent XLV. Superius. (Exemplaar van Dr. D. F. Scheurleer, 's Gravenhage.)

Nymphes des bois, deesses des fontaines,
Chantres *expers* de toutes *nations*,
Changez vos voix fort *cleres* et *haultaines*
En *cris* trenchantz et *lamentations* ;
Car d'*Atropos* les *molestations*
Vostr'Ockeghem par sa rigueur attrape
Le vray tresoir de musiqu'et chief d'oeuvre
Qui de trépas désormais plus n'eschappe,
Dont grant *dommaige* est que la terre coeuvre.
Acoultrez vous d'habitz de deuil :
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
Et plourez grosses larmes d'oeil :
Perdu avez vostre bon père.
Requiescat in pace
Amen.

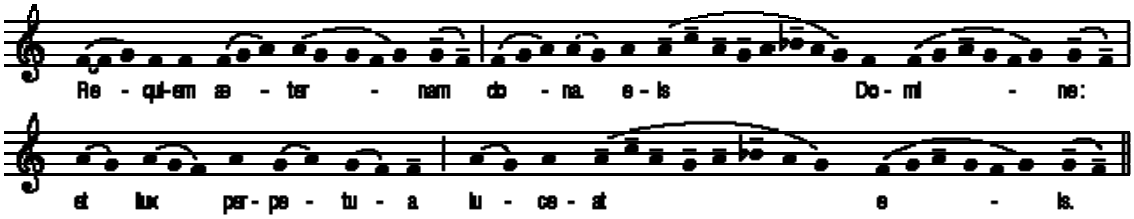
Par ordre alphabétique, voici la définition des termes en italique :
Atropos : dans la mythologie grecque, Atropos est l'une des trois Moires, trois divinités du Destin. A l'origine une abstraction, la *Moira* (la "part") de la vie pour chacun, a évolué en une *Moira* universelle. Plus tard, celle-ci fut supplantée par trois Moires, filles de la Nuit ou de Zeus et de Thémis (selon les versions), fileuses qui disposent du fil de la vie de chaque humain. Clotho tient la quenouille et file la destinée au moment de la naissance, Lachésis tourne le fuseau et enroule le fil de l'existence, Atropos coupe le fil et détermine la mort. Les Moires ne possèdent pas de légende proprement dite. Elles ne font que symboliser une conception du monde mi-philosophique mi-religieuse. Chez les romains, les Moires sont associées aux Parques.
cler, clair : éclatant, brillant (moyen français).
cri : annonce d'une nouvelle (moyen français).
dommage, dommaige : perte (moyen français).
expers, expert : habile, maître dans son art (moyen français).
haultain, hautain : en parlant du son, fort, bruyant, perçant (moyen français).
lamentation : expression de douleur, plainte (moyen français).
molestation : vexation (ancien français).
nation : ici, communauté géopolitique (moyen français).
nymphe : dans la mythologie grecque, divinité des eaux, des bois et des champs.
satrape : au sens propre, gouverneur exerçant l'autorité souveraine dans une province du roi de Perse. Au figuré, homme fier et despotique (ancien français).
trape : embûche, piège (ancien français).
trappe, trape : trapu, ramassé, gros et court (moyen français).

En premier lieu, le poète invite les divinités féminines et les chantres du monde entier à changer le ton brillant de leurs voix pour un ton de douleur. En effet, le grand musicien Ockeghem ne peut plus échapper à Atropos, à son trépas.
La référence à une divinité grecque, Atropos, peut être rattachée au grand mouvement humaniste qui prend naissance au XVe siècle et qui influencera tous les arts, dont la musique à la fin du XVIe siècle. Dans de nombreux domaines, on cherche à retrouver l'esprit "rationnel" des anciens Grecs, que l'on oppose à l'obscurantisme du Moyen Âge (terme péjoratif qui date précisément de la Renaissance).
D'autre part, il semble probable qu'il faille lire dans la métaphore "trésorier de musique" une allusion aux fonctions de Jean Ockeghem à Saint-Martin-de-Tours.
Ensuite, Molinet interpelle directement les plus grands musiciens de son temps : Josquin Desprez, Antoine Brumel (ca.1460-ca.1520), Pierre de la Rue (Pirchon, Perchon ou Pierchon, ca.1460-1518) et Loyset Compère (ca.1440-1518). Il les invite à prendre des habits de deuil et à pleurer la mort de leur maître.

La notation en notes noires dans toutes les sources manuscrites ou imprimées est signe de deuil (cf. illustration plus haut).
La disposition des différentes voix de la partition montre le *superius* et le *contratenor* encadrant le *cantus firmus* "Requiem æternam" chanté à la partie de *tenor*. Cet agencement des parties est significatif de l'époque. On ne se soucie pas de superposer les différentes voix "notes contre notes" en un alignement vertical,

comme dans nos éditions modernes. Les partitions sont donc imprimées en parties séparées ou regroupées.
Dès la première page de la partition, on observe que les voix nommées *Superius, Altus, Contratenor* et *Bassus* chantent le texte du poème de Molinet, alors que la voix de *Tenor* comporte une prière de l'Eglise catholique pour les morts appelée Requiem et servant de support à la cérémonie dénommée *Missa pro Defunctis* ou "messe de Requiem".
Cette prière comporte plusieurs parties. L'introït en constitue la première :

Requiem aeternam dona eis Domine Seigneur, donne-leur le repos éternel,
et lux perpetua luceat eis. que la lumière éternelle brille sur eux.



Ensuite viennent le Kyrie, le Graduel (Graduale), le Trait (Tractus), l'Offertoire (Offertorium), le Sanctus, l'Agnus Dei, la Communion (Communio).
La prière se termine par la Post-communion (Postcommunio) sur les mots :

Resquiescant in pace. Amen. Qu'ils reposent en paix. Amen.

A l'audition, il est assez malaisé d'identifier ce thème, et pour trois raisons :
- son écriture en valeurs longues ;
- la transposition à la tierce supérieure du thème chanté en *fa*, donc changement de mode (avec changements d'intervalles) ;
- enfin, il apparaît "noyé" dans les 5 voix de la polyphonie.

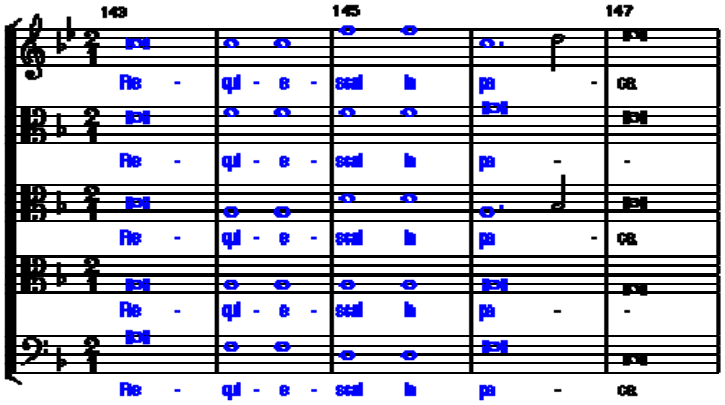
La voix de *tenor* de *Nymphes des bois* chante la première phrase de l'introït alors que les autres entonnent le texte en français du poème. L'oeuvre s'achève sur la Post-communion à laquelle participent les cinq voix.

Le genre qui correspond à cette forme d'écriture de la musique s'appelle **chanson-motet**. A la Renaissance, une chanson est une composition vocale sur un texte profane en langue française. C'est un mode d'expression musicale très important au XVe siècle qui deviendra le genre par excellence du XVIe siècle.
En choisissant une chanson-motet, Josquin Desprez utilise le genre traditionnel pour les déplorations. Sans doute connaissait-il celle (magnifique) de Jean Ockeghem sur le décès de Gilles Binchois *Mort tu as navré de ton dart*. Cette déploration est un exemple de *l'Ars Combinatoria*, où le motet-chanson, mêle l'univers courtois et ecclésiastique combinant un texte profane en langue vernaculaire et un *cantus firmus* en latin.
" La position fréquemment ambivalente du musicien, entre la Cour et l'Eglise, peut expliquer, en effet, cet amalgame culturel " (J.-P. Ouvrard).

Structure :

1ère partie : de "Nymphes des bois" à "la terre coeuvre".	**2e partie** : **A** de "Acoultrez vous" à "vostre bon père".	**2e partie** : **B** "Requiescat in pace"	**2e partie** : **C** "Amen"
Entrées des voix en imitations.	Homophonie des **4 voix** (le ténor ne chante pas)	**Homophonie** des **5 voix** (avec la partie de ténor)	Reprise des **imitations**.

Les 110 premières mesures de l'oeuvre (1ère partie) sont en réalité les seules qui soient écrites en forme chanson-motet. La combinaison du poème de Molinet et de l'introït de la messe de Requiem cesse à la mesure 111. En l'absence de la voix de *tenor*, cette polyphonie à quatre voix devient une pure chanson.
Plusieurs caractéristiques différencient la première partie de la seconde:
le chant commence sur un style en imitation volontairement archaïsant (les musicologues s'accordent à penser que Josquin emprunte volontairement au début de l'oeuvre le style d'Ockeghem. En effet, la phrase initiale de l'oeuvre rappelle le début de la chanson au titre évocateur *J'en ay deuil*, d'Ockeghem).
Lorsque le *tenor* cesse de chante (2ème partie A), l'écriture se fait alors presque verticale, donc dans un style moderne. Ce contraste correspond évidemment à celui du poème : les neuf premiers vers évoquent le défunt, c'est-à-dire le passé, alors que les quatre suivants exhortent des musiciens bien vivants à venir s'associer au deuil :



Ensuite, la seconde partie présente une symétrie que n'a pas la première : les deux vers "*Acoultrez vous d'habits de deuil : Josquin, Perchon, Brumel, Compère*" sont chantés rigoureusement sur les mêmes notes que les deux suivants "*Et plourez grosses larmes d'oeil : Perdu avez vostre bon père*". Cette reprise souligne l'esprit de chanson du passage.

Musica ficta :
Dans la pratique ancienne, les altérations accidentelles de l'échelle modale n'étaient pas systématiquement notées et il incombait aux chanteurs, en fonction de certaines règles, de décider s'ils devaient chanter tel degré bémol, bécarre ou dièse.
Règle 1 (*causa necessitatis*) : interdiction mélodique et harmonique de l'intervalle de triton, sauf pour les notes de passage où il peut être toléré sous sa forme harmonique. Dans la gamme diatonique de Fa, le seul triton possible est si bémol - mi. En présence de cet intervalle, il faudra a priori altérer l'une des deux notes, c'est-à-dire en général baisser le mi bécarre d'un demi-ton.

es 1	r e r e r	r e s e r ss r e 2

44	e r s ss s	r e s e r ss r e 2

Règle 2 (*causa necessitatis*) : quand on sort de l'hexacorde d'un degré à l'aigu pour y revenir aussitôt, la note extra-hexacordale est chantée un demi-ton au-dessus de la note hexacordale. En hexacorde *fa*, la note limite hexacordale est ré. Le *mi* joue donc le rôle de note mobile, et tout schéma mélodique de type ré-mi-ré devra *a priori* être transformé en ré-mi bémol-ré.

	er s	r e s e
1	r e r	r e s e r ss r e 1

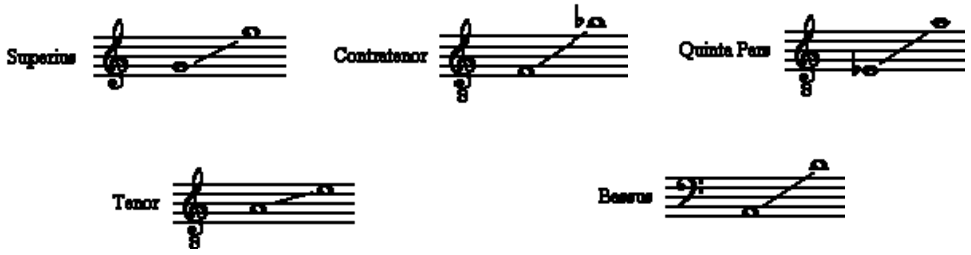
Règle 3 (*causa pulchritudinis*, pour cause de suavité) : dans les formules cadentielles, on sensibilise le septième degré qui précède le degré cadentiel. Avec un si bémol à l'armature, les mouvements cadentiels concernés sont ceux qui aboutissent à do, ré et sol (uniquement les cadences par ton). Dans ce cas, les septièmes degrés devront donc être respectivement : si bécarre, do dièse et fa dièse.

54	s	e e s r r ss r e 4

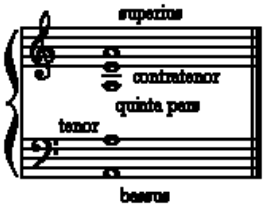
Règle 4 (*causa pulchritudinis*, généralisation de la règle 3) : une cadence parfaite est amenée par la consonance imparfaite la plus proche : tierce majeure pour la quinte, sixte majeure pour l'octave et tierce mineure pour l'unisson.

15	ss s	e e ve s r
54	s	e e ve s r r ss r e

Ambitus des voix :



La cadence finale termine cette déploration sur un intervalle de quinte à vide [la-mi-la]. "Avant le XVIe s., il était de règle que l'accord final ne comporte pas de tierce ; considérée comme imparfaitement consonante, elle ne pouvait pas former une conclusion parfaite. C'était encore l'avis des théoriciens du XVIe s., bien que la pratique de ce temps ait admis la tierce majeure à la fin":



6. La quatrième période

Cette époque est encore dominée par les œuvres des flamands Gombert, Clemens non Papa et Willaert.

Dans le domaine religieux, le motet continue à évoluer : l'ancien motet sur *cantus firmus* devient plus rare, on le compose désormais plus librement, avec le texte déterminant la structure. Il est mis en musique section par section. Chaque section introduit un nouveau motif en imitation à toutes les voix (imitation continue). La sonorité s'amplifie, la norme est l'écriture à 5 ou 6 voix.

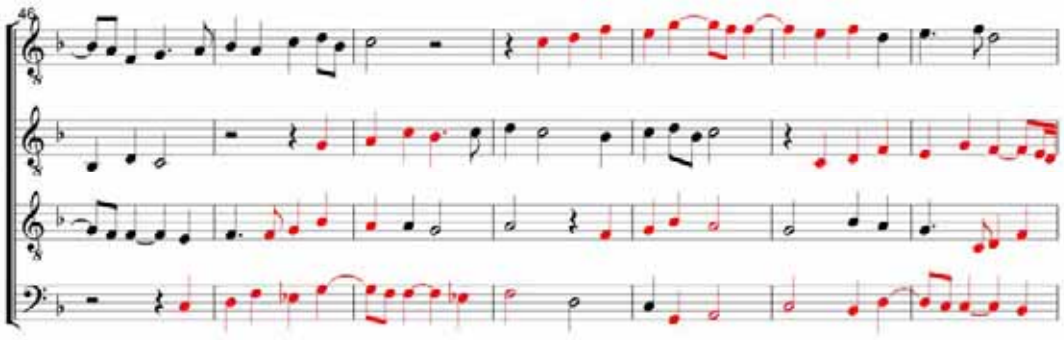
Après la clarté de Josquin, l'écriture revient vers une certaine densité mais avec une conduite des voix et des effets sonores plus imaginatifs. L'expression du texte passe désormais avant les préoccupations d'architecture purement structurelle. La polyphonie devient quelque peu irrationnelle :

- les entrées des voix sont toujours en imitation, mais irrégulières
- le *bicinium* de Josquin survit, mais il est moins net
- les sections s'enchaînent de telle sorte que les grandes proportions de base s'estompent.
- la beauté de la ligne directrice (souvent le *superius*) s'exprime à tous les niveaux

La messe parodie connaît un essor particulier pendant cette période, même si le Concile de Trente l'interdit…

Nicolas Gombert (1500-1560) est élève de Josquin. Sa vie fut très mouvementée, il sera même condamné aux galères pour homosexualité (par Charles Quint).
Dans son écriture généralement très dense et pleine d'imitations, il évite les pauses en superposant les sections de façon à remplir tous les vides et en imbriquant les motifs de façon continue. Son style servira de modèle à Palestrina.

Gombert, motet *Sancta Maria*, mes. 46-52



Clemens non Papa (1512-1556) (« *non Papa* » pour le différencier du Jacobus Clemens prêtre et poète) est connu pour avoir publié des traductions en hollandais des psaumes chantés. Il est l'un des rares compositeurs de la Renaissance à avoir peu voyagé, passant l'essentiel de sa vie aux Pays-Bas (mais séjour à Rome).
Son écriture est parfois plus verticale qu'horizontale, il commence par des imitations et termine souvent par de grands « blocs ».

Adrien Willaert (1480-1562). Né à Bruges, il passe 35 ans de sa vie à Venise, où il est maître de chapelle à l'église de St. Marc. Il est responsable du grand développement de l'école vénitienne qui culminera avec Monteverdi : son élève Andrea Gabrieli sera le professeur de son neveu Giovanni, lui-même professeur de Monteverdi.
Il développe son poste, crée une école de chant et de musique. Dans son style apparaissent des éléments chromatiques, des modulations qui sortent du cadre des 3 hexacordes naturel, mou et dur.

L'école vénitienne
L'écriture typique de l'école vénitienne est celle du *coro spezzato*.
La polychoralité est une technique ancienne qui remonte à l'exécution des psaumes : les chœurs, à une ou plusieurs voix, alternaient pour chaque verset et se réunissaient pour la doxologie finale.
L'église de St. Marc a la particularité d'avoir 2 orgues l'un en face de l'autre : ceci influencera l'écriture, et amènera à la création du double chœur vénitien (ces tribunes favorisent les expériences, mais n'en sont pas la cause première).
Willaert utilise les 2 chœurs qui alternent en chantant respectivement les versets 1-3-5 et 2-4-6 du psaume, et se réunissent pour conclure (ouverture de l'espace acoustique, effets dynamiques saisissants). La distribution des chœurs et des instruments fait découvrir des timbres nouveaux et est à l'origine du *style concertant* de l'époque baroque.

7. La cinquième période

C'est la période de l'apogée de la musique de la Renaissance, notamment avec Lassus et Palestrina.
La forme principale reste encore le motet en latin, souvent religieux. Les parties de la messe ont aussi une structure de motet. Les voix (5-6) sont toutes sur le même modèle, mais la voix supérieure prédomine tandis que la basse, soutien harmonique, procède par sauts cadentiels où s'affirment peu à peu les tonalités majeure et mineure (cadences fréquentes sur V-I, moins d'accords parfaits sur les degrés faibles).
Le parfait équilibre des voix convient à une exécution *a capella*, cependant les instruments sont souvent utilisés. On parvient à une synthèse entre la clarté de Josquin et les structures plus floues de l'époque de Gombert.
Le dynamisme de la musique profane italienne (villanelles et madrigaux aux passages homophoniques et aux rythmes de danse) pénètre l'art du contrepoint. Inversement, la conduite des voix de celui-ci devient la base de toute musique savante. Les maîtres *franco-flamands* sont encore très demandés, mais les autochtones sont désormais à leurs côtés.
Cette période est marquée par le Concile de Trente, et la musique reflète l'esprit contre-réformateur dans les innombrables psaumes de la pénitence et les grands motets sur des textes bibliques.

Chez Roland de Lassus ou Orlando di Lasso (1532-1594) la musique est au service de l'expression des images du texte et des sentiments qu'il contient.
Il adopta à la fois le style polyphonique dominant dans la musique religieuse européenne de l'époque (qui commençait à intégrer le chromatisme expressif issu des madrigaux) et les styles profanes modernes apparus en Allemagne, en France et en Italie. De la musique de Lassus, largement publiée de son vivant (ce qui était un signe de grande notoriété durant ce premier siècle de l'imprimerie), il nous reste plus de deux mille compositions.
Lassus est né à Mons (auj. en Belgique). Il débuta comme enfant de chœur et, selon la tradition, il aurait été kidnappé à trois reprises en raison de la beauté de sa voix. Il entra au service du vice-roi de Sicile à l'âge de douze ans et séjourna en Italie pendant environ dix ans, se rendant à Milan, Naples et Rome, avant de retourner à Anvers en 1554. À partir de 1556, employé à Munich par le duc de Bavière Albert V, il prend la direction de la chapelle ducale en 1560 et la garde jusqu'à sa mort. Quelques voyages en Italie pour recruter des chanteurs (1562, 1567, 1574, 1578 et 1585), ainsi qu'un voyage à Paris (1571) viennent seuls interrompre ce long séjour bavarois. En 1570, l'empereur Maximilien II lui attribue un titre honorifique, et en 1574, le pape Grégoire XIII le nomme chevalier de l'Eperon d'Or. A partir de 1580, Roland de Lassus s'éloigne de la cour pour se consacrer à la composition. En 1590, victime d'une attaque, il subit une grave dégradation psychique et physique. Mais il se remet courageusement à la composition. Ses fils Ferdinand, Rodolphe et Ernst l'assistent dans son service à la chapelle. Roland de Lassus est enseveli au cimetière franciscain de Munich.

Malgré l'abondance et la qualité de sa production profane, Lassus a été surtout un compositeur de musique sacrée. Profondément croyant, il est très marqué par la Contre-Réforme à laquelle il a ardemment adhéré.
La musique sacrée en latin de Lassus comprend des messes (il compose 53 messes et 37 magnificat) et des motets. Ses motets, en particulier, comptent parmi ses œuvres les plus achevées, témoignant d'un goût prononcé pour le texte et d'une immense sensibilité ; il en écrivit 700 - qui constituent la part la plus admirable et la plus significative de son oeuvre. Ils sont à la fois l'aboutissement de la polyphonie flamande et son épanouissement sous l'influence italienne.
C'est aussi le mode d'expression dans lequel il se révèle le plus inventif, surprenant constamment par les ruptures de ton, l'opposition de l'homophonie et de la polyphonie, ou encore l'usage du chromatisme et de la déclamation. Dans le double

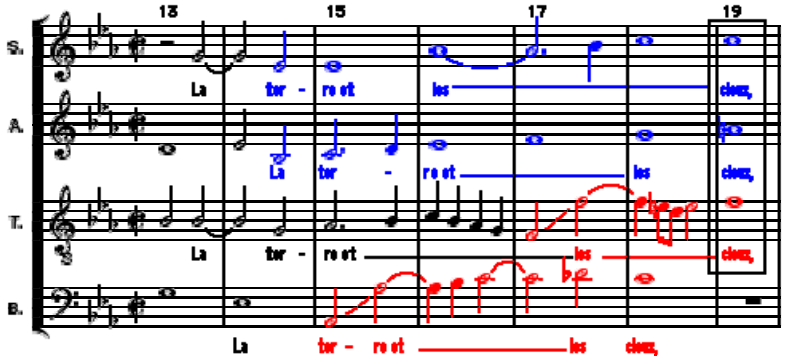
choeur, enfin, Lassus touche à des sommets d'émotion et de spiritualité, comme dans les cycles des *Prophéties des Sybilles*, les *Lamentations du prophète Jérémie* ou les *Psaumes de la pénitence* à 5 voix.
Sa musique profane comprend des mélodies françaises. Parmi elles, le recueil *Susanne un jour* connut la célébrité dans plusieurs pays pendant des décennies.
Il excellait dans le madrigal. Sa dernière œuvre, *Lagrime di San Pietro* (« Les larmes de saint Pierre », 1594), est un recueil de madrigaux composés sur des textes sacrés. Ses messes montrent à quel point il sut intégrer les styles musicaux des différents genres apparus depuis la première messe inspirée de thèmes profanes de Dufay, composée cent ans auparavant.
La musique de Roland de Lassus témoigne d'une haute culture; comparée à celle de ses prédécesseurs, elle fait apparaître une facture plus forte, une déclamation plus énergique, un maniement plus souple du contrepoint, une alternance de passages en imitation avec d'autres, sinon homophones, du moins en écriture verticale, alternance commandée par la signification des textes. Enfin, il use de dissonances dues à des retards savamment ménagés pour exprimer des émotions. Face à l'idéal de pureté formelle d'un Palestrina, le style de Lassus paraît plus complexe, plus varié, au service d'une pensée plus profonde.
Contrairement à ses prédécesseurs, il laisse le texte déterminer la forme musicale, conférant ainsi une vérité et une fermeté à un genre d'expression jusque-là plus maniériste.

La nuict froide et sombre, **chanson**

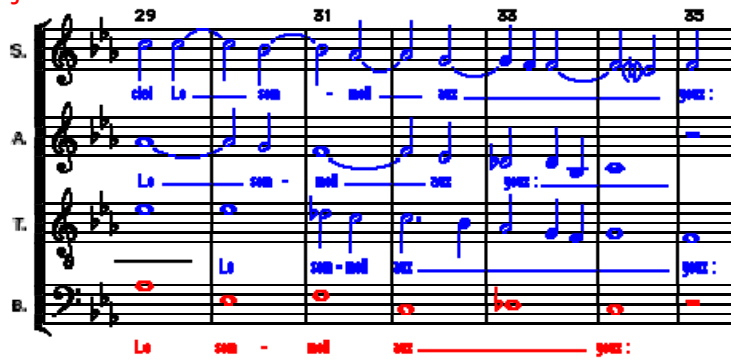
Si Josquin des Prés se sert de certains procédés d'écriture afin de mettre en valeur le sens du texte, Roland de Lassus, influencé par le madrigal italien, généralise leur emploi dans ses oeuvres, à l'image de *La nuict froide et sombre*, sur une ode de Joachim du Bellay (1522-1560).

1ère partie : La nuit	2e partie : Le jour
La nuict froide et sombre, Couvrant d'obscure ombre La terre et les cieux, Aussi doux que miel, Fait couler du ciel Le sommeil aux yeux.	Puis le jour suivant, Au labeur duisant, (convenable, plaisant) Sa lueur expose, Et d'un tein divers, (différent, étonnant, extraordinaire) Ce grand univers Tapisse et compose.

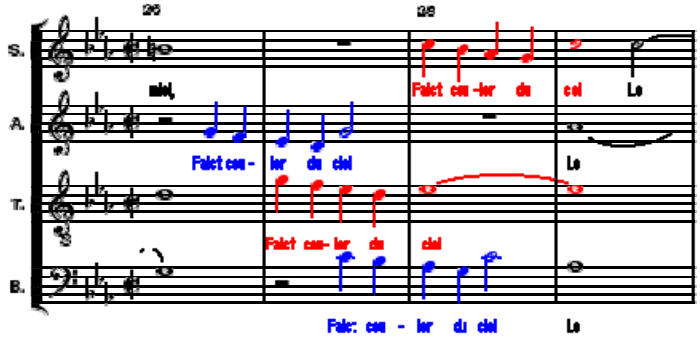
Cette chanson polyphonique à 4 voix est d'un grand raffinement expressif.
Dans la 1ère partie (La nuit), les mots "la terre et les cieux" (mes. 13 à 19) suggèrent à Lassus des sauts d'octaves (mes. 15 et 17) aux parties de basse et ténor, "adoucis" par des lignes ascendantes conjointes aux parties supérieures. Les 3 voix supérieures se rencontrent sur un accord parfait de *fa* majeur (mes. 19) dont l'effet quasi extatique est renforcé par l'absence de la basse.



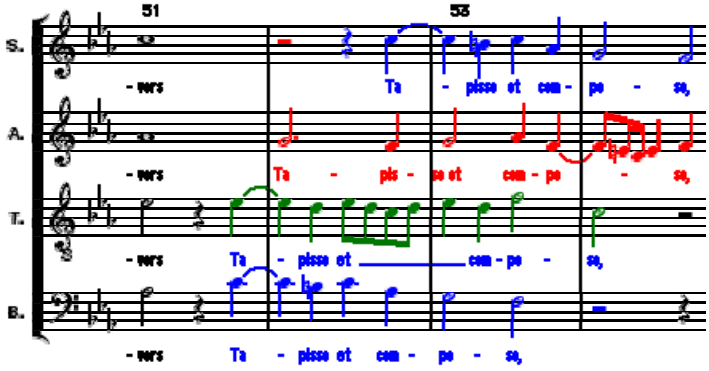
Ce figuralisme est présent tout au long de l'oeuvre : les mesures 29 à 35 évoquent le sommeil qui envahit progressivement l'être dont les paupières se ferment peu à peu. Lassus distribue aux trois voix aiguës des mélodies descendantes aux intervalles conjoints dont il décale l'entrée des syllabes et allonge les valeurs. La basse observe quant à elle les mouvements d'une berceuse par des balancements d'intervalles disjoints :



Les jeux en imitations resserrées sont présents, liés au sens du texte par des mouvements conjoints et montant dans l'aigu sur le mot "ciel" :



La 2e partie (Le jour) est d'une plus grande mobilité contrapuntique : l'aigu de la tessiture des voix (soprano, mes. 57 à 60) est davantage sollicité et le compositeur se sert d'imitations plus souples et variées ; ainsi le derniers vers "Tapisse et compose", conclue la chanson en 5 expositions différentes (l'exemple suivant montre la 1ère) :



On désigne sous le nom d'*école romaine* un groupe de compositeurs qui furent actifs à la Chapelle Pontificale au XVIe s. Pierluigi da Palestrina (env. 1525-1594) est leur principal représentant. Cette école est caractérisée par :

- prédominance de la musique sacrée
- synthèse entre la polyphonie franco-flamande et la mélodie italienne
- style *a capella*
- régularité rythmique
- emploi du chant grégorien comme *cantus firmus*.

Le Concile de Trente avait posé les exigences suivantes, respectées par l'école romaine :

- la compréhension du texte, obtenue par une déclamation de style homophonique ; le style polyphonique devait se limiter aux passages avec peu de texte (amen, Sanctus, etc.) : les musiciens doivent renoncer aux complications de la construction contrapuntique pour être compris par tous
- une expression grave, en opposition avec le madrigal
- le rejet des *c.f.* profanes et de la parodie dans la messe, exigence peu appliquée : les compositeurs, au lieu de nommer leur messe « *L'Homme armé* » la nomment « *Sine Nomine* », « *Primi toni* », etc.

Palestrina est né au petit village de Palestrina, dans la campagne sabine près de Rome. Quand meurt sa mère, en 1536, on le fait admettre comme enfant de chœur dans la maîtrise de la basilique Sainte-Marie-Majeure, à Rome. Sous la direction de plusieurs maîtres de chapelle, dont Firmin Lebel, il étudie les maîtres des écoles *franco-flamande* et italienne : Josquin Des Prés, Jean Mouton, Pierre de La Rue, Antoine Brumel.
En 1544, il est reçu comme organiste de la cathédrale de sa cité natale. En 1550, l'évêque de Palestrina est élu pape sous le nom de Jules III, il fait venir à Rome en 1551 son ancien organiste et lui confie le poste de maître des enfants de la basilique Saint-Pierre, puis celui de chanteur de sa chapelle particulière. Le jeune Pierluigi accomplira à l'ombre du Vatican une carrière prestigieuse qui le hissera aux cimes de l'art musical. Il dédie à Jules III son premier livre de messes en 1554. En 1555, le pape le récompense en le faisant membre de la Chapelle Sixtine. En septembre de cette même année, le pape Paul IV succédant à Marcel II, exige dès son avènement la démission de la chapelle pontificale de tous les chanteurs qui se seraient mariés ou auraient écrit des madrigaux. Coupable des deux forfaits (comme son collègue Domenico Maria Ferrabosco), Palestrina accepte la direction de la *Cantoria* de Saint-Jean-de-Latran (1555-1560), puis celle de Sainte-Marie Majeure (1561-1568). En 1563, il prend la direction de l'enseignement musical au *Seminario Romano* fondé par le pape Pie IV après la conclusion du Concile de Trente. Du 1er août 1567 jusqu'en mars 1571, il est au service du cardinal Hippolyte d'Este.
En 1571, il est réintégré comme maître de musique à Saint-Pierre de Rome où il exercera sa fonction jusqu'à sa mort. Devenu veuf en 1580, il songe à entrer dans les ordres mais se remarie l'année suivante avec la veuve d'un riche fourreur de la cour pontificale, ce qui lui permet de faire éditer et imprimer l'intégrale de ses oeuvres. Palestrina meurt âgé de 68 ans et est inhumé à Saint-Pierre, dans la *Cappella Nuova*.
Compositeur fécond, il laisse :

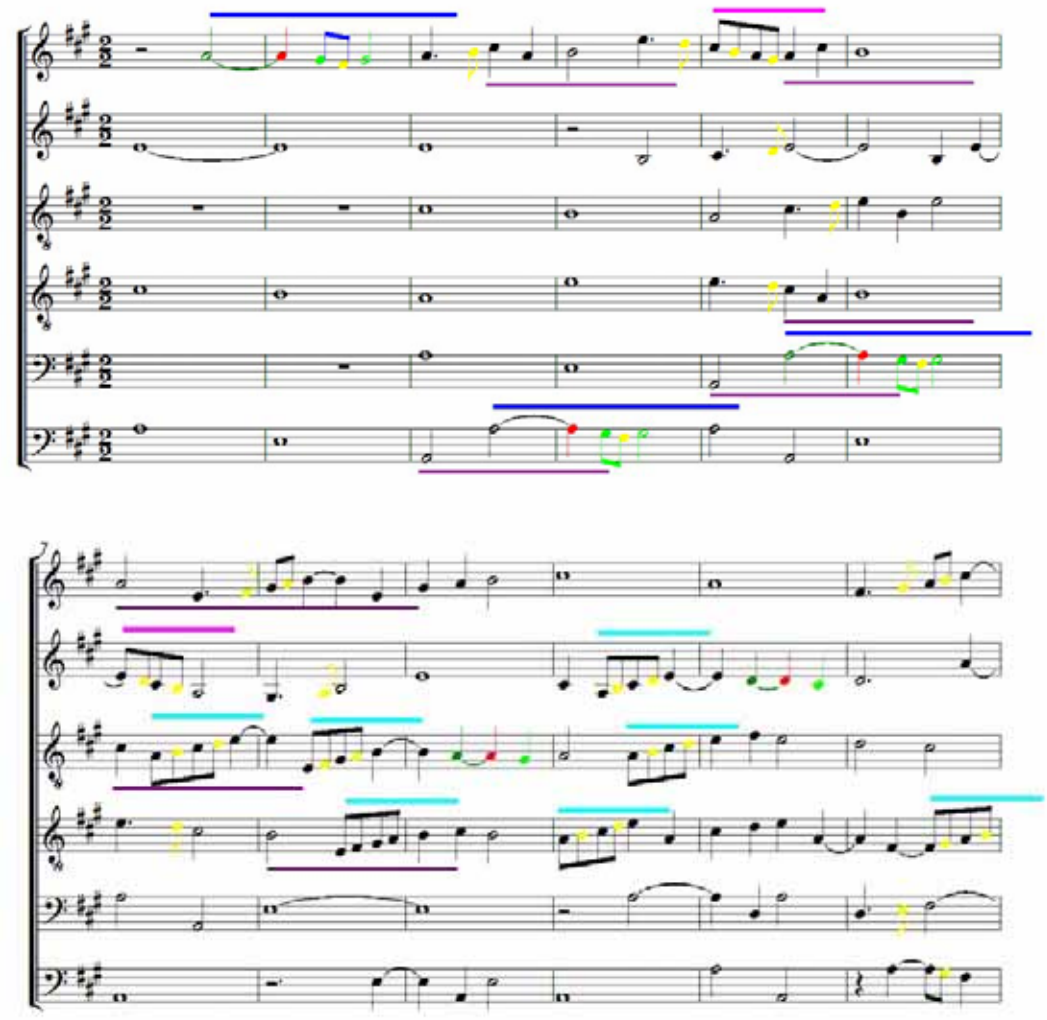
- 104 messes : la Messe *du Pape Marcel*, la messe *Io mi son giovinetta* (qui devint, après les interdictions du Concile de Trente, la *Missa Primi Toni*) sur un madrigal de D. M. Ferrabosco, la *Missa Ad fugam* (entièrement écrite en canons), la *Missa de Beata Vergine*, etc.
- environ 375 motets et pièces diverses en latin : psaumes, hymnes, dont *Sicut cervus*, *Super flumina Babylonis*, *Hodie Christus natus est*...),
- 35 *Magnificat*, 2 *Stabat Mater*, 42 madrigaux spirituels
- 91 madrigaux, dont certains sur des textes de Pétrarque.

Appuyé par la Contre-réforme, le style de Palestrina devint l'incarnation et le modèle de la musique catholique polyphonique. Son œuvre est considérée comme l'apogée de la polyphonie vocale ; son écriture, synthèse entre le contrepoint, l'harmonie et la mélodie, est regardée comme l'idéal du style *a capella*. Il a été recueilli dans des traités de contrepoint : ex. Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725), étudié par Haydn et Beethoven. Le XVIe s. est un siècle humaniste, où l'on essaye de parler un langage simple, humain, d'exprimer un idéal esthétique qui soit l'expression de la foi de tous. Palestrina est l'apôtre de la polyphonie modérée accessible au « grand public », avec ses motifs relativement courts, l'utilisation modérée d'ornements et l'usage restreint de la dissonance. C'est un rigoriste, un

puriste restrictif dans les règles du contrepoint (relativement simple, avec prédominance de la deuxième espèce, désormais soutenu par une basse pré-tonale cadentielle), qui deviendra un classique en tant que modèle, la référence dans les institutions de musique et conservatoires. Il est très loin de Josquin, qui avait été le précurseur des marches d'harmonie en répétant un motif sur différents degrés.
Son style se caractérise par :

- autonomie des voix dans la polyphonie, qui alterne avec l'homophonie
- mélodie chantante, essentiellement par mouvement conjoint ; les sauts sont corrigés par mouvement contraire
- un rythme tranquille, les différentes voix se complètent pour former un flux régulier
- harmonie équilibrée, avec prédominance de l'accord parfait souvent en position fondamentale
- présence d'accords parfaits sur les degrés faibles, mais cadences fonctionnelles V-I aux endroits importants
- emploi mesuré des dissonances, toujours préparées et résolues par mouvement conjoint descendant ; notes de passage, broderies
- prédominance de l'écriture à 5 et 6 voix
- dans les compositions qui se font pas appel au *c.f.*, le chant grégorien fournit le matériel thématique : chaque section est bâtie sur un thème qui adopte un rythme particulier et fait l'objet d'imitations aux différentes voix
- la clarté des structures est dissimulée par une organisation symétrique non rigoureuse (différentes distances des entrées et des imitations)

Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Sanctus, début



Pendant ce temps, se développe à Venise un style particulier reposant sur la polychoralité. Le déploiement dans l'espace (double, voire triple/quadruple chœur) d'une musique aux timbres somptueux correspond aussi à l'exigence sans cesse croissante d'une musique fastueuse, puissamment expressive.
Giovanni Gabrieli (1555-1612), élève de son oncle Andrea auquel il succéda en qualité de premier organiste à la basilique Saint-Marc. Gabrieli est considéré comme le plus grand représentant de l'école vénitienne. Son séjour à la cour de Bavière à Munich de 1575 à 1579 marqua le début de sa renommée européenne ; dans son écriture, il utilisa comme point de départ une facture polychorale, et confia ensuite certaines parties, puis des choeurs tout entiers, aux instruments.
Il opposa des ensembles instrumentaux à des voix et à des tutti, ainsi que tous ces éléments entre eux, dans des motets en plusieurs sections comme *In eccelsiis benedicite Domine* des *Symphoniae sacrae II* (1615).
Il appela ses pièces instrumentales "canzones" et "sonates", et dans la *Sonata piano e forte* des *Symphoniae sacrae I* (1597) il fut le premier compositeur à donner des indications dynamiques précises. Dans ses dernières oeuvres, il donna souvent à l'orgue un rôle de continuo.
Gabrieli fut l'un des pédagogues les plus célèbres de son temps, et certainement le plus généreux : des élèves lui vinrent de toute l'Europe et même de Scandinavie.
L'expression musicale de Gabrieli est marquée par l'homophonie et la richesse harmonique, teintée de madrigalisme et remplie d'éléments dramatiques, insérant des figures de hoquet dans les voix d'un chœur et entre les différents chœurs eux-mêmes, combinant les 4 chœurs dans toutes les combinaisons possibles. La polychoralité ne sert plus seulement d'élément architectural mais de contribution dramatique à l'expérience vécue du texte. Significative cette remarque de M. Praetorius (1619) : « Quelques-uns ne permettent aucun mélange entre le style de motet et le style de madrigal à l'intérieur d'une même composition. Cela confère pourtant aux motets un charme tout particulier que de faire suivre quelques mesures initiales lentes, aux accents pathétiques, de quelques sections vives, se mélangeant de manière à ne pas être chantés constamment dans la même tonalité et dans la même couleur sonore ». Le chemin du baroque est ouvert.

L'oeuvre de Roland de Lassus et de Palestrina représente l'aboutissement suprême de l'art du contrepoint qui, en rayonnant à partir des régions *franco-flamande*, ont donné à l'Europe ses modèles d'écriture pendant deux siècles. Mais 1594, année de la mort de ces deux maîtres incontestés marque symboliquement la fin d'une époque. Au même moment, l'opéra naît à Florence. Le contrepoint subit des critiques très vives : on lui reproche alors sa complexité et sa sévérité. En opposition à lui, un style nouveau apparaît en Italie. Basé sur le principe de la "monodie accompagnée", il est ressenti comme une libération sur le plan de l'expression. Il est d'abord considéré comme essentiellement italien, mais bientôt le "goût italien" est concurrencé par le "goût français" et les Allemands essayent de faire prévaloir une manière qui les concilie. En tant que procédé systématique d'écriture, le contrepoint a été considéré comme vieilli et progressivement abandonné. C'en était fini de l'hégémonie des musiciens *franco-flamands* et de leurs disciples à travers l'Europe.

8. La messe au XVIe s.

Au XVIe s. la messe est écrite pour chœur à 4, 5 ou 6 voix (jamais à 3), moins fréquemment pour double chœur, et se limite toujours aux parties fixes (*ordinaire*) de la messe, le *propre* étant exécuté en grégorien.
Du point de vue de la forme, chaque partie de la messe est composée d'un ou de plusieurs motets de différentes longueur et ampleur, le texte de ceux-ci étant à la base de la construction formelle et expressive de chaque pièce : les différents motets qui forment une messe sont liés entre eux par une unité modale et stylistique.

Le *Kyrie* et l'*Agnus Dei*, la première et la dernière partie de la messe, sont complémentaires : ils possèdent la même forme tripartite, qui se reflète dans la forme musicale. Ce sont les textes les plus courts, mis en musique toujours selon une technique d'imitation stricte. Le *Kyrie* est donc construit à partir des trois invocations, la première et la dernière identiques, la deuxième légèrement variée : *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. On pourrait facilement en déduire une forme A B A (même musique sur même texte !), mais en fait ce modèle est plutôt rare dans le répertoire (Palestrina, *Missa Sine nomine*). Rarement, on trouve la forme A B A', où A' n'est pas une répétition textuelle, mais A varié ou amplifié (Lassus, *Missa Il me suffit*). La forme la plus courante est A B C, conséquence de l'utilisation du *cantus firmus*, où à chaque invocation correspond un fragment différent de l'hymne, de la chanson, etc. choisie comme thème de la messe.
L'*Agnus Dei* présente également une coupe ternaire, où les deux premiers versets sont identiques :
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis,
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis,
Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.
Dans ce cas, les trois invocations impliquent une forme A A B. En effet, dans la plupart des réalisations, on ne compose que deux *Agnus*, I et II, ce qui laisse supposer qu'il faut répéter le I, le II correspondant au troisième verset. D'autre part, l'Agnus II ne comporte généralement pas d'éléments musicaux totalement nouveaux, mais est plutôt une variante de l'*Agnus* I. Nous obtenons donc la forme A A A' (comme dans l'*Agnus* grégorien). Rarement, les compositeurs ont écrit entièrement les trois sections, mais en utilisant toujours le même matériau thématique. Généralement, l'*Agnus* II comporte un nombre de voix supérieur au reste de la messe, il contient des canons et présente un élaboration contrapuntique profonde du matériau thématique. Inversement, si l'Agnus III est écrit, l'Agnus II présente un nombre inférieur de voix (souvent 2).

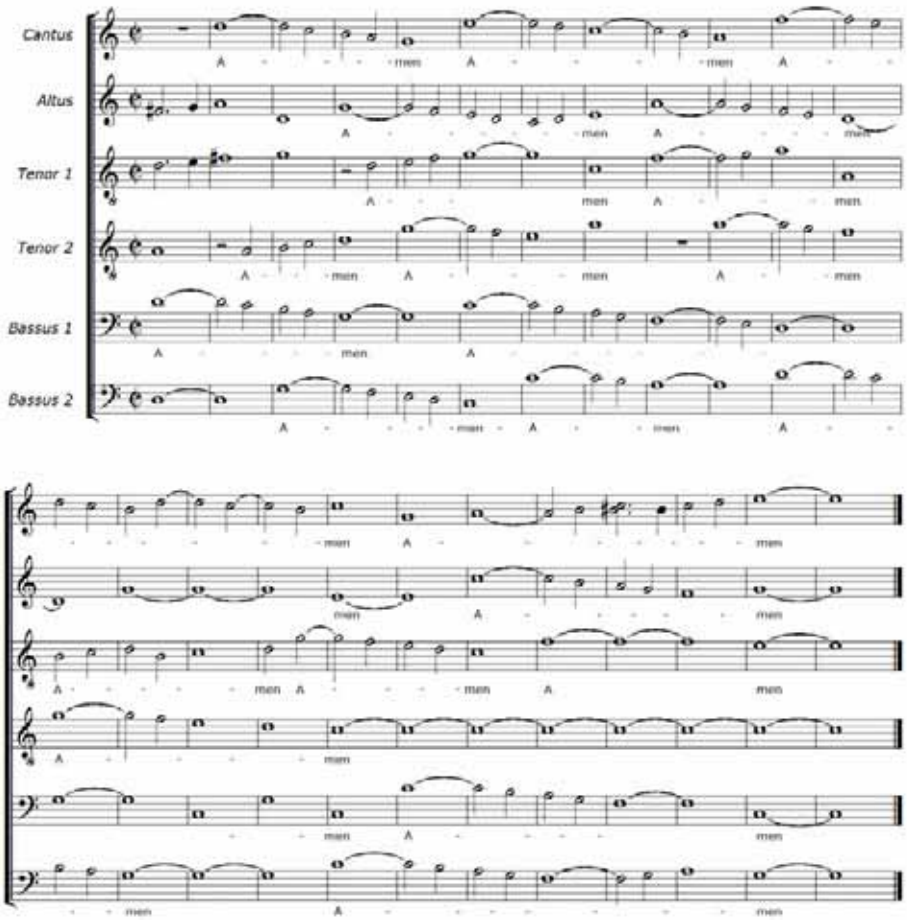
Le *Sanctus* et le *Benedictus* (qui représentent en fait une unité) ont en commun l'*Hosanna* final, et servent de raccord entre la partie centrale (*Credo*) et finale (*Agnus Dei*) de la messe :
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.
Le texte semble impliquer la forme suivante :
A (Sanctus) B (Hosanna) C (Benedictus) B (Hosanna)
qui correspond parfois aux exigences structurelles de la composition (Lassus, *Missa Il me suffit*). Toutefois Palestrina, dans la *Missa de Beata Vergine*, partage la pièce en 5 parties (au lieu de 4), qui se basent toutes sur la même matériau du c.f. :

A	B	C	D	C
Sanctus	*Pleni sunt*	*Hosanna*	*Benedictus*	*Hosanna*
𝄵 4 voix	𝄵 trio CAT	3/4 4 voix	𝄵 4 voix	*ut sopra* (rép. de C)

On trouve cette forme dans d'autres messes de Palestrina, dans certaines messes de Josquin, etc. Le *Benedictus* est souvent réalisé avec moins de voix (2 ou 3).
Le *Gloria* et le *Credo* sont les parties les plus longues de la messe, et les plus élaborées : pour ne pas les faire peser à l'écoute, les compositeurs les ont souvent divisées en sections, chacune avec une importante cadence finale, qui favorise la respiration nécessaire à la composition. Celle-ci est également assurée par l'alternance constamment renouvelée entre les vides et la plénitude sonore, que les auteurs obtiennent en jouant sur la variété et l'ampleur des pauses qui séparent les entrées thématiques, sur le nombre des voix, sur le dialogue entre les groupes vocaux qui s'affrontent (on trouve déjà à 4 voix des embryons de polychoralité),

sur le contraste entre les épisodes homorythmiques et contrapuntiques, etc.
L'intonation, soit le début du texte du *Gloria* et du *Credo*, est chantée en grégorien par un soliste.
Le *Gloria* présente généralement une subdivision en deux parties (première jusqu'à *Filius Patri*, deuxième de *Qui tollis* jusqu'à la fin, ex. Palestrina, *Missa de Beata Vergine*), avec parfois le dernier fragment *in gloria Dei Patris Amen* en rythme ternaire comme troisième partie.
Dans le *Credo*, les compositeurs ont traité certains passages souvent de façon similaire : *Et incarnatus est* (moment de méditation et de mystère) est écrit pratiquement toujours en homorythmie (verticalité qui met en relation le ciel et la terre), tandis que le *Crucifixus* présente souvent une raréfaction chorale (2 ou 3 voix). *Et resurrexit* implique parfois un changement de mètre (de binaire à ternaire), pour mieux illustrer la joie exprimée par le texte. La partie finale du *Credo* (*Et vitam*) avec l'*Amen* final s'exprime dans la magnificence polyphonique des procédés contrapuntiques et dans le jeu serré des imitations qui précèdent historiquement l'effet des strettes des fugues baroques :

Palestrina, Credo de la *Missa Pape Marcelli*

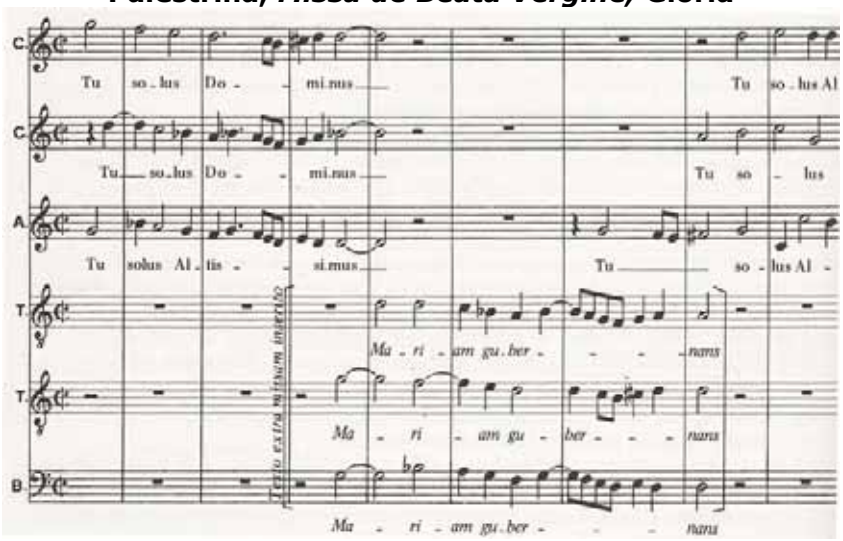


Les types principaux de messe composés au XVIe s. sont les suivants :
- messe sur *cantus firmus*
- messe d'invention libre
- messe parodie

Le premier et le troisième genre se réfèrent au principe de « *construire sur le déjà fait* », c'est-à-dire de composer sur des thèmes préexistants, une technique qui a eu son importance tout au long de l'histoire de la musique, surtout en ce qui concerne la musique sacrée.

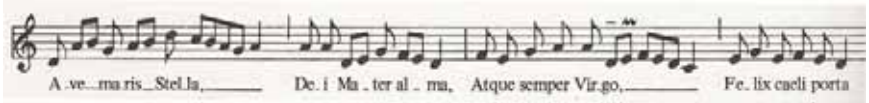
I) La <u>messe sur *cantus firmus*</u> porte le nom de la mélodie utilisée comme thème conducteur de l'œuvre entière. Il peut s'agir d'un hymne (*Ave Maris Stella*), d'un graduel (*Ecce Sacerdos*), d'une mélodie tirée d'une messe grégorienne (*de Beata Vergine*), ou d'une composition profane (chanson : *L'Homme armé*).
Dans les messes sur *c.f.* on trouve encore, insérés dans certains épisodes, les tropes moyenâgeux (des textes latins ne faisant pas partie du texte original fixe) :

Palestrina, *Missa de Beata Vergine,* Gloria

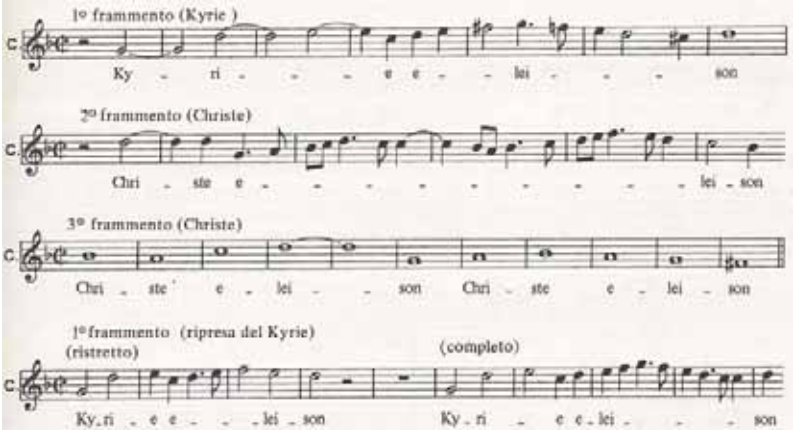


Il existe deux façons fondamentales d'utiliser la mélodie sacrée ou profane choisie comme thème, chacune déterminant des structures musicales particulières :

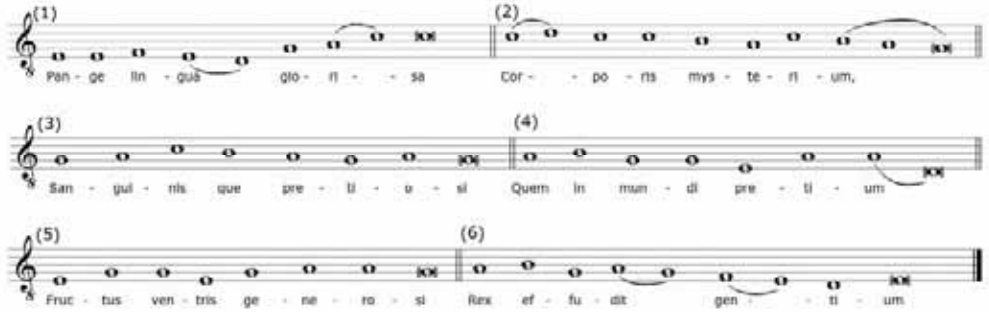
A) Le *c.f.* plus ou moins orné, devient l'élément d'inspiration mélodique de l'élaboration contrapuntique : utilisé entièrement ou subdivisé en fragments (chacun desquels servira pour les différents épisodes), il est à la base de toutes les parties de la messe, orné toujours de façon différente. Cette structure est nommée *paraphrase du cantus firmus* et on la réalise dans le style habituel de motet.
Da Victoria, dans la *Missa Ave Maris Stella*, s'inspire de l'hymne grégorien, duquel il transcrit la première strophe :



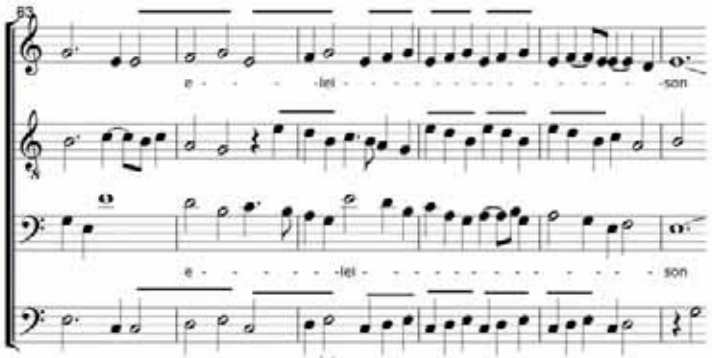
Les 3 premiers fragments de l'hymne (en mode I transposé à sol) sont utilisés comme thèmes conducteurs du Kyrie ; voilà comment chaque fragment est retravaillé par Da Victoria pour générer ses propres structures destinée à l'imitation (le troisième fragment se transforme en fait en *tenor*, voir la suite) :



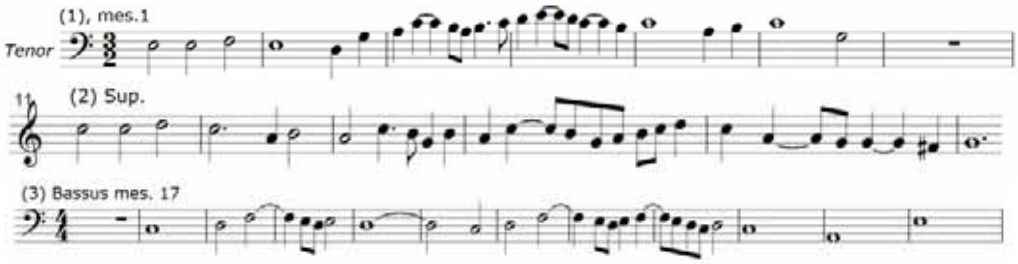
La même technique est utilisée par Josquin dans la *Missa Pange Lingua* (fête du *Corpus Christi* ou *Fête-Dieu* instaurée au XIIIe s., on *veut voir* l'hostie*)*, dont voici l'hymne grégorien, qui comporte 6 parties:

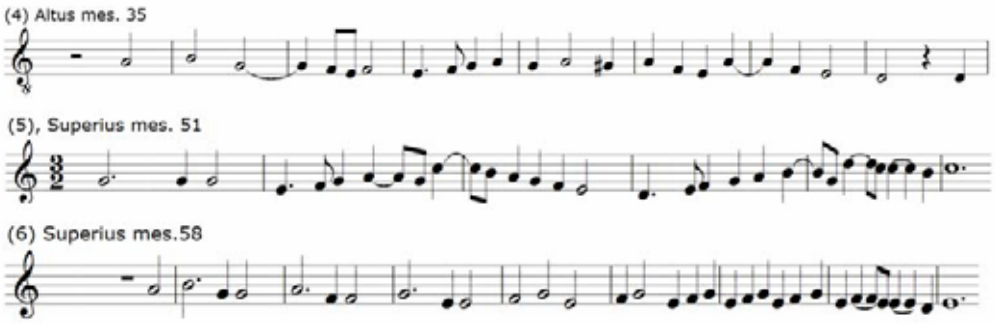


Le *Kyrie* est construit sur des imitations par deux qui ouvrent les trois appels. Les paires de voix sont organisées de telle façon que l'écriture, après un sombre début, s'éclaircit chaque fois : *Kyrie I* ténor/basse → soprano/alto ; *Christe* basse/alto → soprano/ténor ; *Kyrie II* (de nouveau en ternaire) comme pendant du *Kyrie I* soprano/alto → ténor/basse. Chaque appel, tout comme le *Kyrie* tout entier d'ailleurs, est un crescendo sonore : début sur 2 voix, fin à 4 voix.
La fin du *Kyrie* est particulièrement impressionnante : elle renie en effet une des règles d'écriture fondamentales de l'époque, soit l'exigence de *varietas* (qui exclue les répétitions). Josquin utilise la répétition comme moyen expressif intensifié, « amplifié » :



Cette technique d'écriture – illustrant une demande réitérée à la pitié – soutient la construction formelle, issue du *c.f.* : à chaque appel correspondent 2 des 6 parties de l'hymne. Les 3 appels commencent donc avec les parties 1, 3, et 5 ; au milieu de chacun d'entre eux apparaît la partie suivante (2, 4 et 6), bien que les autres voix masquent la césure et donc son entrée. Les notes de chaque partie de l'hymne sont utilisées par Josquin, mais l'hymne en tant que tel se perd. Sa mélodie n'est plus perceptible, elle est utilisée comme suite de notes, et chaque suite de note est transformée en quelque chose d'original, de nouveau, par les différents développements et la construction rythmique réalisés par Josquin.
Cela vaut la peine de ne pas laisser muettes les lignes suivantes, pour savourer leur beauté et leur respiration mouvante ; chanter donc les 6 parties de l'hymne en les comparant avec les mélodies de Josquin :





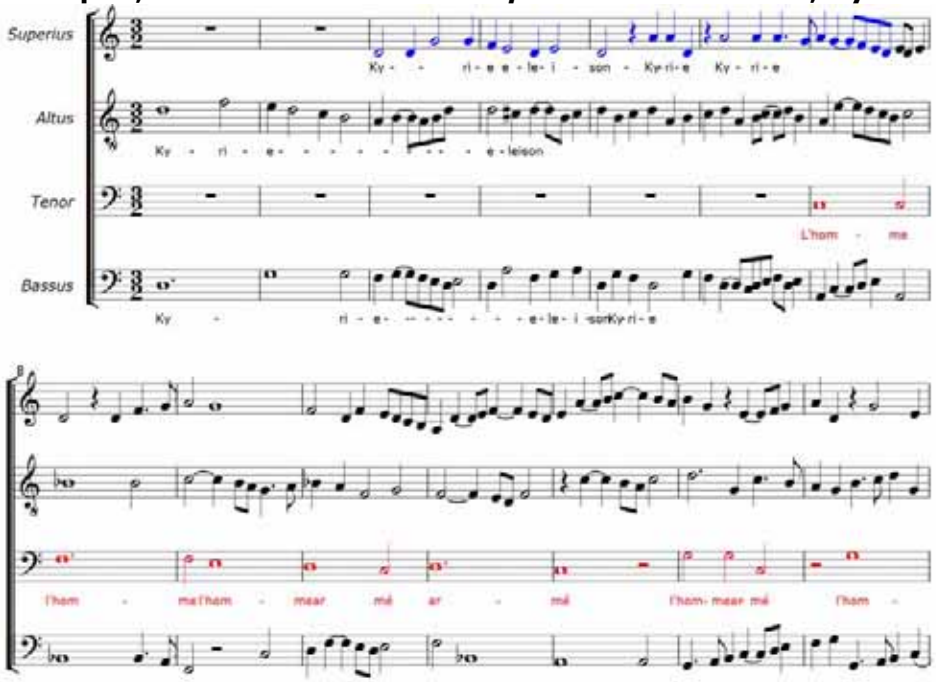
Ajoutons que la *Missa Pange Lingua* de Josquin (env. 1515) est la première messe écrite en *imitation continue* : les *4 voix* (ténor et basse inclus !) sont traitées techniquement et musicalement de façon égale.

B) Le *cantus firmus* est traité comme *tenor* (soit comme mélodie protagoniste de toute les parties de la messe) qui soutient en notes longues de valeur égale ou parfois irrégulière toute la trame contrapuntique réalisé dans les autres voix (soit une technique plus archaïque). Après le Concile de Trente, pour l'intelligibilité du texte, le *tenor* est fractionné en valeurs rythmiques plus courtes.
Le *tenor* peut être réalisé toujours par la même voix (ténor), ou passer d'une voix à l'autre (mais jamais à la basse!). Il peut :

- commencer et être suivi par les autres voix
- être précédé par les autres voix et entrer beaucoup plus tard (voir ex. suiv.)
- être présent sans interruptions tout le long de la partie de la messe concernée, en répétant la mélodie entièrement ou partiellement
- se diviser en fragments plus ou moins séparés les uns des autres.

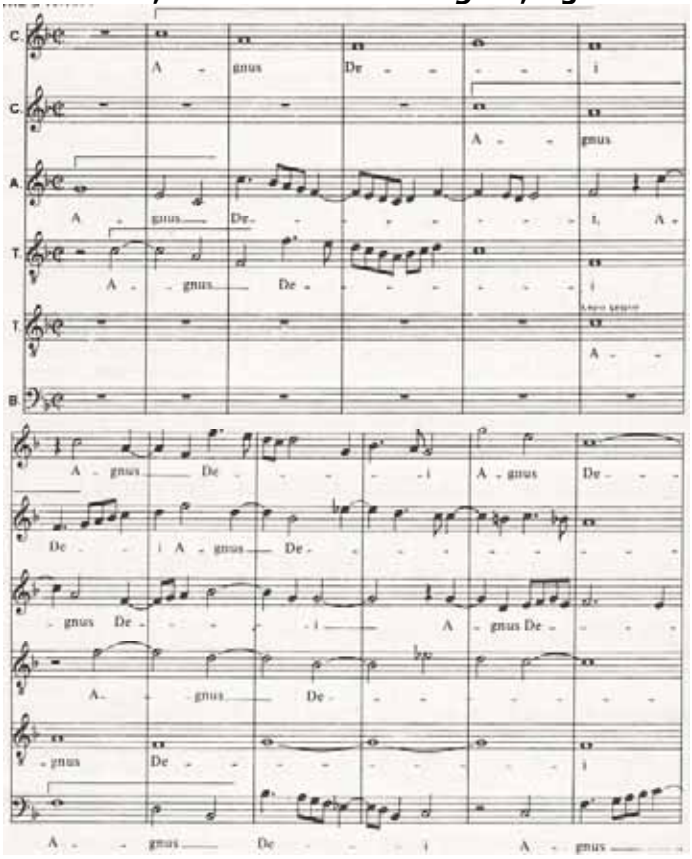
De plus (cela vaut pour la période antérieure au Concile de Trente), le *tenor* chante normalement le texte qui se réfère au thème choisi, tandis que les autres voix chantent le texte de la messe, tout en imitant mélodiquement souvent le *tenor* :

Josquin, *Missa l'Homme armé super voces musicales*, Kyrie



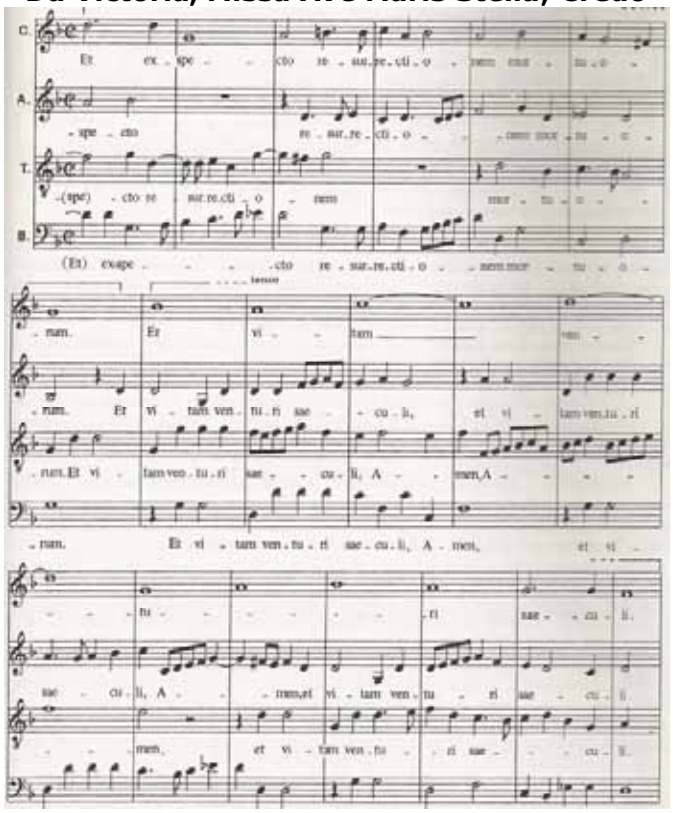
Il peut arriver toutefois que les autres voix exécutent des imitations sur des éléments mélodiques autonomes par rapport au *tenor*. Vu que parfois l'attaque de ces mélodies est exécutée rythmiquement de façon semblable au *tenor* (valeurs longues), nous assistons à une sorte de compromis entre la structure de *cantus firmus* et *tenor* :

Palestrina, *Missa de Beata Vergine*, Agnus Dei



En effet, l'art de la composition de la Renaissance ne présente jamais des situations « absolues », il est donc possible de se trouver face à un *cantus firmus* qui prend la fonction de *tenor*, ou un *tenor* qui s'anime rythmiquement et prend le caractère de *cantus firmus* :

Da Victoria, *Missa Ave Maris Stella*, Credo



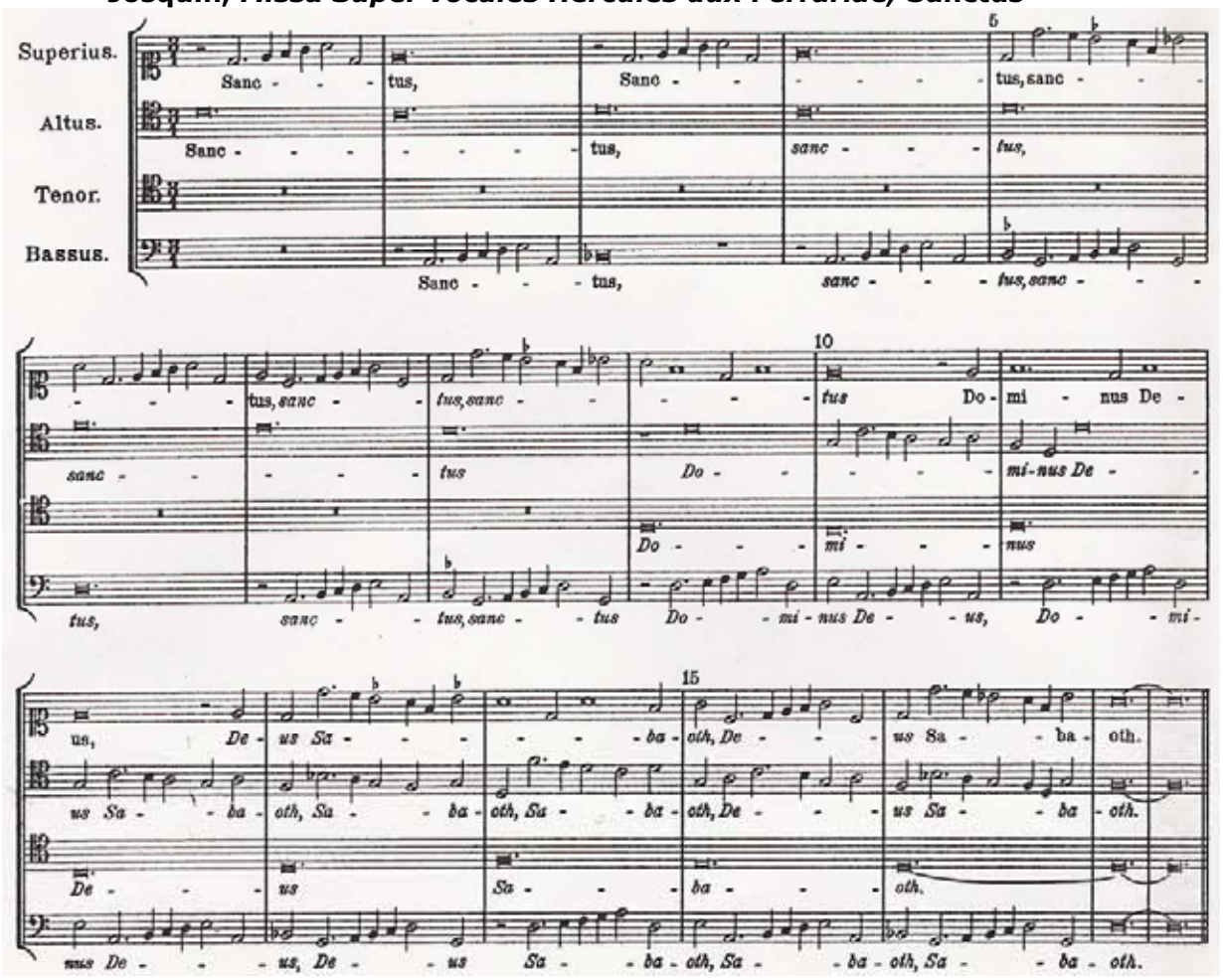
II) La <u>messe d'invention libre</u>, moins fréquente que celle sur *c.f.*, a un titre indicatif se référant au thème choisi (*La sol fa re mi*, *Super vocales Hercules dux Ferrariae*) ou au destinataire de la messe elle-même (*Papae Marcelli*), ou bien des titres plus généraux comme *Brevis*, *Tertia*, etc.
La construction de l'oeuvre est très variable : elle peut-être canonique, en style de motet (épisodes en imitation, homorythmique ou en contrepoint libre), ou sur *tenor*.

Un cas intéressant de structure sur *tenor* est la messe à 4 voix *Super vocales Hercules dux Ferrariae* de Josquin : le thème choisi est extrapolé des vocales contenues dans le nom *Hercules dux Ferrariae*, soit

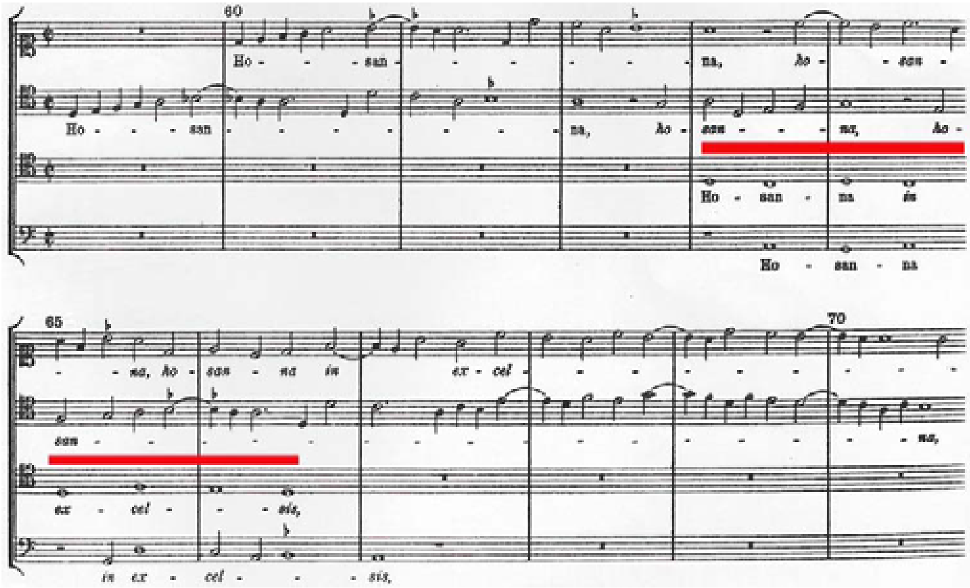
e u e u e a i ae = re ut re ut re fa mi re

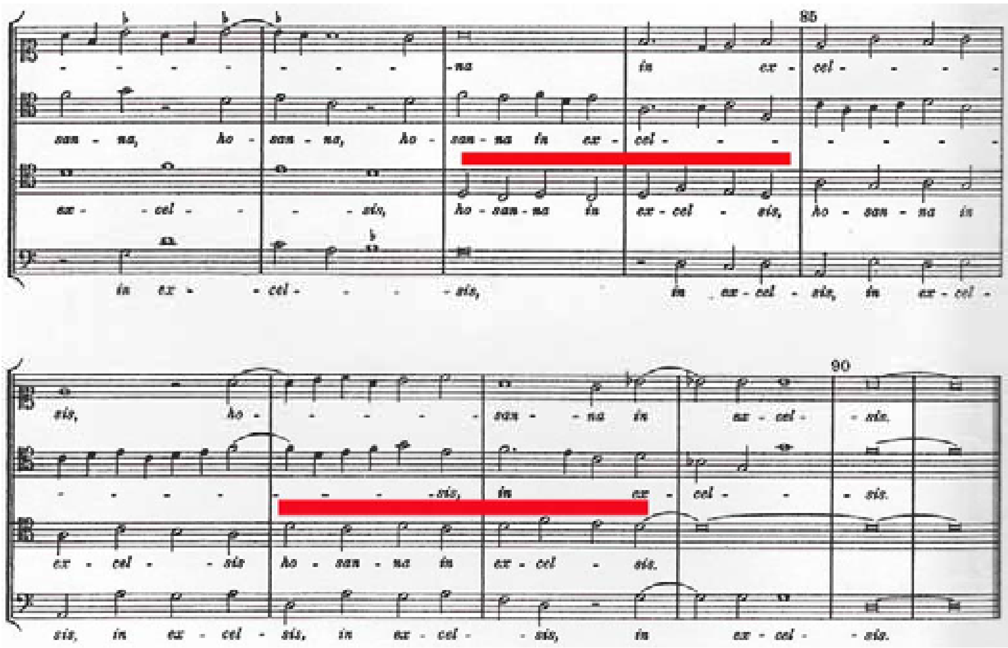
Dans le *Sanctus* le *tenor* est exprimé par l'*altus* (ensuite par le ténor), qui le propose comme il se doit en valeurs longues, tandis que le *supérius* et la basse exécutent un dialogue en style imitatif sur un motif indépendant :

Josquin, *Missa Super vocales Hercules dux Ferrariae,* Sanctus



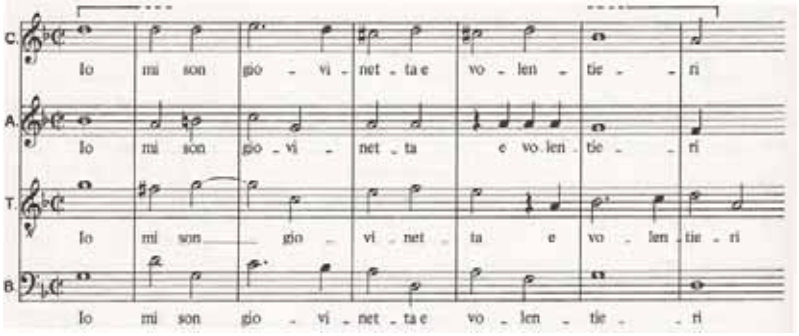
Au *Pleni sunt*, le chœur se réduit à un duo ténor/basse, en canon, sans *tenor*. Mais au *Hosanna* suivant à 4 voix, le *tenor* est à nouveau présent, et rend de plus en plus vivante la partie conclusive de cet épisode, en présentant la mélodie principale en diminution, puis doublement diminuée :



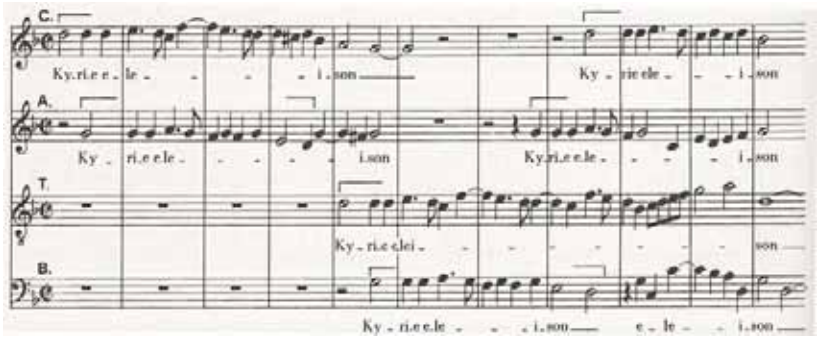


III) La <u>messe parodie</u>, appelée au XVIe s. *ad imitationem moduli*, est une élaboration d'une composition profane (madrigal ou chanson) ou sacrée (motet), composée auparavant par le même auteur ou un auteur différent, à laquelle on applique le texte de la messe. La possibilité de transférer la musique profane au sacré et de considérer l'ambivalence du texte musical sur des textes littéraires de langue et de signification différents vient de l'indépendance de la musique par rapport au contenu du texte littéraire, possibilité qui a toujours eu un certain succès auprès des compositeurs, pas seulement à l'époque de la Renaissance.
C'est une façon différente de concevoir le rapport entre texte et musique tel qu'il se présente dans le répertoire profane, où il est étroitement lié à la traduction musicale de l'expression poétique.
Un cas particulièrement intéressant de parodie est la *Missa Primi Toni* à 4 voix de Palestrina. Il s'agit d'une élaboration du madrigal *Io mi son giovinetta* de Domenico Ferrabosco, contemporain de Palestrina. Le matériau musical de la composition profane est transféré dans toutes les sections de la composition de musique sacrée, mais sans que la transposition soit mécanique : chaque phrase du madrigal est adaptée au style sacré et au texte latin. Voici l'analyse du *Kyrie*.

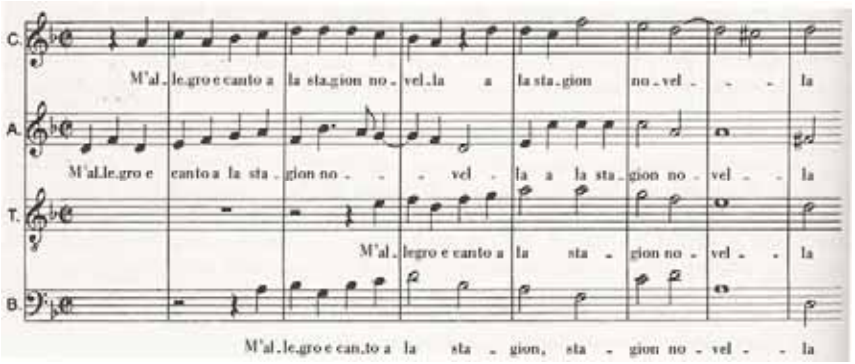
La première phrase du madrigal est homorythmique :



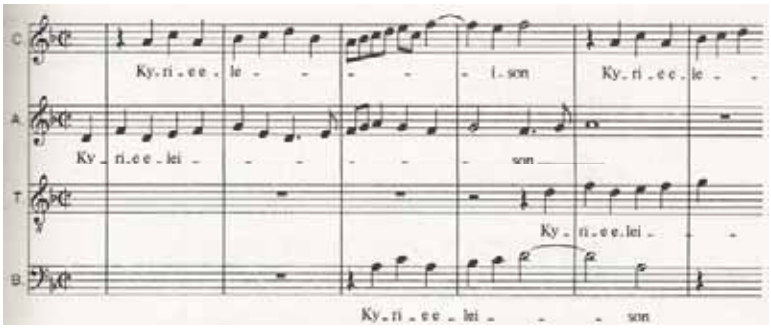
Sa transposition est réalisée en contrepoint imité de la mélodie du *cantus* de la composition profane :



Le deuxième épisode du madrigal, en style imitatif

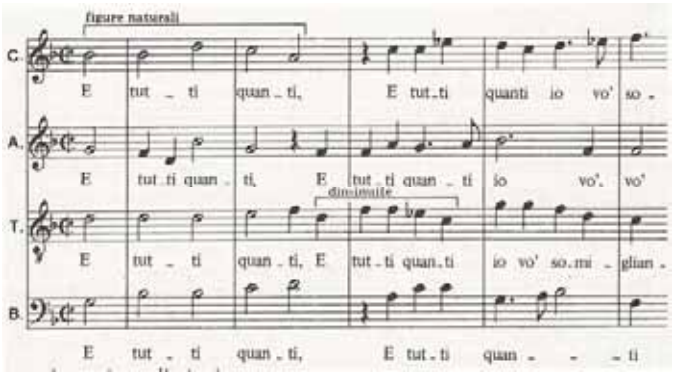


est transféré par Palestrina dans le même style, plus stricte, et développé en ampleur par de nombreuses entrées, treize! (ici les 5 premières)

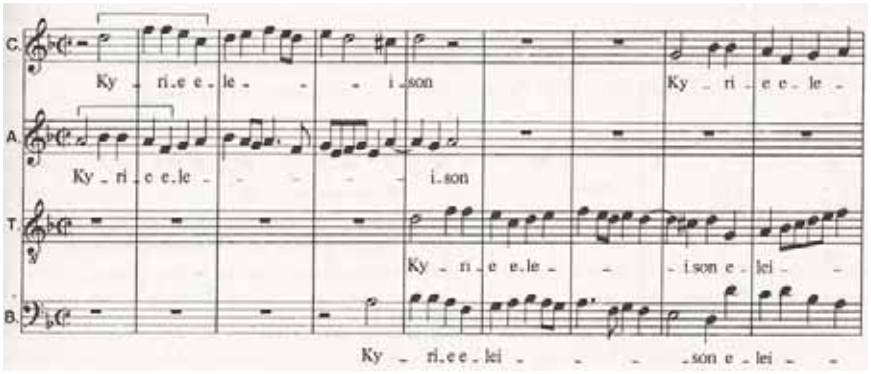


Deux épisodes centraux du madrigal, toujours en imitation, sont utilisés par Palestrina dans le *Christe*, tandis que dans la reprise du *Kyrie* il utilise la phrase

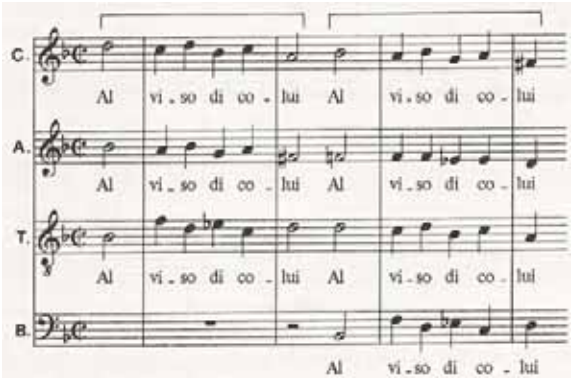
successive du madrigal qui présente un motif tout d'abord en homorythmie en blanches, puis dans une structure en imitation en diminution :



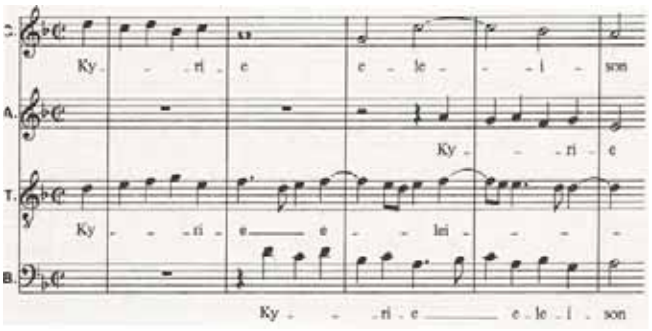
Palestrina utilise la version diminuée :



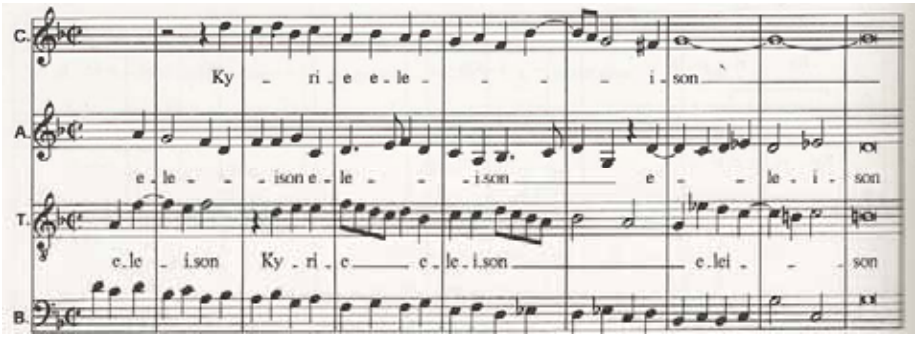
Enfin, une idée homorythmique de Ferrabosco, qui se présente comme une sorte de marche descendante sur 4 *tactus* (temps)



est développé par Palestrina de façon contrapuntique à la fin du *Kyrie* ; voici le début de l'épisode :

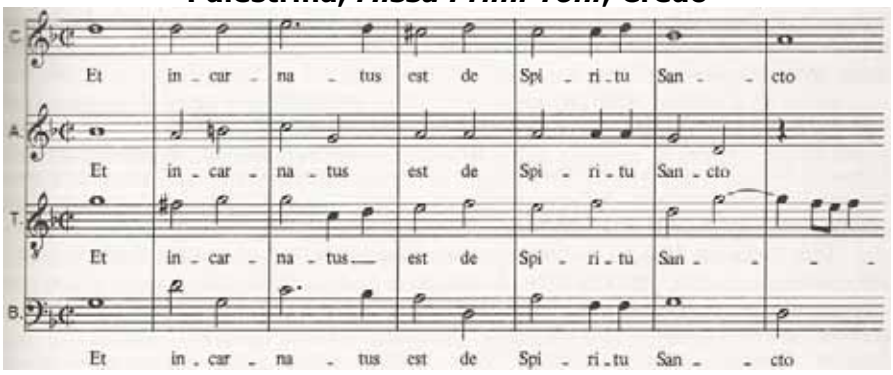


et sa partie finale, où l'on observe un développement linéaire du motif conducteur à la basse :



Si dans le *Kyrie* le modèle est toujours retravaillé et varié dans un style contrapuntique, à d'autres moments, lorsqu'il s'adapte de façon parfaite au style et au texte de la composition sacrée, il est cité tel quel par Palestrina :

Palestrina, *Missa Primi Toni*, Credo



9. La musique instrumentale

Elle est avant tout destinée à la danse. On organise beaucoup de fêtes à l'époque de la Renaissance : princières, religieuses, etc. On danse également beaucoup lors de noces, anniversaires, carnaval, fêtes patronales (voir les tableaux de Brüghel avec leurs danses villageoises, cornemuses, etc.)…et aussi après le dîner et le souper (Rabelais affirme que cela favorise la digestion!).

La danse a une fonction sociale (occasion de se rencontrer entre sexes opposés) et veut un rythme bien défini et des phrases musicales symétriques à forte carrure ; la basse a souvent une fonction tonale.

Il existe des danses ternaires, binaires, on utilise aussi des mélodies préexistantes auxquelles on change le mètre. La chorégraphie se développe dans de grands manuels montrant les pas et les figures.

C'est donc à partir de la Renaissance que la musique instrumentale acquiert son autonomie par rapport au chant, et au sacré. Elle se développe à partir des transcriptions de musique vocale et des improvisations de la musique de danse. Il faut dire que la facture des instruments se précise et se diversifie.

La Renaissance favorise la recherche des timbres et leur mariage dans de petits ensembles. On voit se constituer des "familles d'instruments", par ex. la petite flûte à bec se subdivise maintenant en neuf tailles différentes. On munit les claviers de touches supplémentaires pour élargir le potentiel de l'instrument. (Dès lors se posera le délicat problème de l'accord de l'instrument). On augmente ainsi de 2 octaves l'étendue sonore qui n'en comptait généralement que 3 au Moyen Âge. L'instrument acquiert donc la possibilité d'explorer des sonorités graves et aiguës qui excèdent la capacité de la voix humaine, qui, jusqu'alors servait de référence.

Les cordes sont particulièrement populaires, tels le luth en Italie, la *vihuela* en Espagne et le virginal en Angleterre. Le luth surtout connaît une grande faveur à la Renaissance. Entre 1540 et 1620, son répertoire s'est enrichi d'environ 2 000 pièces. Instrument idéal pour accompagner le chant, le luth est aussi un instrument intimiste, joué en solo.
En Allemagne l'orgue se développe comme le montre le traité publié par Arnold Schlick en 1511 qui montre une facture évoluée pour l'époque : 2 claviers, un pédalier et un jeu d'anche.
Toute cette effervescence musicale, ainsi que le progrès des instruments, favorisera l'essor de la virtuosité à la fin du XVIe siècle.
Les éditeurs et les compositeurs en profitent pour diffuser toutes sortes de recueils de musiques à diverses parties. Dès 1507, Petrucci publie les premières tablatures de luth qui faciliteront l'exécution de la musique en indiquant la position des doigts sur le manche. En France, Attaignant fait de même en 1529.
Au départ, les recueils imprimés offrent majoritairement des transcriptions de pièces vocales, sans préciser à quel instrument elles sont destinées, les *canzoni*, mais rapidement on voit apparaître des pièces proprement instrumentales, les *canzoni da sonar* (de "sonner", faire jouer les instruments) : rondeaux, saltarelli, pavanes, gaillarde . Le répertoire s'enrichit du *ricercar,* de la *toccata*, de la *suite* de danses et bientôt de la *sonate*.
Le *ricercar* semble être né à Venise. Il vient du mot "recherche". Il est à l'origine un petit prélude improvisé que l'instrumentiste, par ex. au luth, au clavecin ou à l'orgue, exécute pour se réchauffer les doigts et ajuster l'instrument. Il met l'auditeur en condition en annonçant la pièce de résistance qui suit (par le thème et par la tonalité). À l'orgue, il est utilisé pour introduire les grands motets polyphoniques. Dès 1507 sont publiés les premiers recueils de *ricercari* sous formes de petits préludes à une oeuvre polyphonique. Ce sont les ancêtres de la fugue.
La *toccata* est une pièce destinée à être "touchée" (*toccare*) au clavier, au clavecin ou à l'orgue. D'une grande liberté formelle, elle sert de prélude à l'exécution d'une oeuvre plus élaborée. Rapidement elle devient un genre en soi.
La *suite de danses*. Les musiciens italiens, durant la seconde moitié du XVIe siècle, prennent l'habitude de regrouper en série 3, 4, 5 danses de même tonalité, apparentées par leur mélodie et où les rythmes alternent entre les lents et les vifs. L'ensemble ainsi formé constitue un enchaînement de plusieurs mouvements aux rythmes variés. Le genre se fixe pour donner la suite proprement dite, et la "*variation*", toutes deux destinées, non plus à être dansées, mais écoutées.
En Allemagne on assemble les danses en *partitas* (parties), équivalent de la *suite*.
La *sonate*. Le terme réfère aux oeuvres sonnées, jouées sur des instruments, par opposition à celles qui sont chantées, les cantates. La sonate se détache de la suite de danses à la fin du XVIIe siècle.

Le développement de la musique instrumentale et les progrès significatifs de la facture des instruments militent en faveur d'un système musical rationnel et cohérent. Celui-ci ne pourra être obtenu qu'avec l'abandon du système pythagoricien fondé sur le monocorde (sans se soucier plus qu'il n'en faut de la justesse absolue des quintes à laquelle tenaient tant les Anciens et les musiciens du Moyen-Âge) au profit de la gamme moderne « diatonique » et donc la substitution de l'octave à l'hexacorde guidonien et des modes majeur et mineur aux modes ecclésiastiques, l'emploi généralisé du chromatisme, le tempérament égal sur les différents degrés de la gamme. Ce seront les conquêtes de l'ère baroque.

Les débuts du baroque

La période qui va d'environ 1600 à 1750 forme une époque stylistique cohérente de l'histoire de la musique qu'on appelle baroque (concept emprunté à l'histoire de l'art), l'ère de la *basse continue* ou du *style concertant*. Après 1750, le mot baroque caractérise l'emphase et la surcharge de l'art ancien (Rousseau). La musique baroque passait alors pour riche en dissonances, peu naturelle, avec une harmonie confuse et des lignes mélodique complexes.
Le changement stylistique intervenu autour de 1600 est radical : l'opéra, également né à cette époque, est le genre principal du baroque. Le changement qui s'opère vers 1750 (mort de Bach) et qui amène à l'époque classique sera moins net.

Eléments principaux :

- le style baroque est né en Italie, à Rome pour l'architecture, en Italie du nord (Venise) pour la peinture et la musique ; alors que la style de la Renaissance était international, celui du baroque apparaît donc comme *national* : la musique *italienne* domine l'Europe entière ;
- l'idée centrale du Baroque est la *représentation* en musique des passions et des états d'âme ; le madrigal tardif s'efforce d'exprimer le contenu affectif du texte : pour la joie on utilise la majeur, les consonances, le registre aigu, le tempo rapide (allegro) ; pour la tristesse le mineur, la dissonance, le registre grave, le tempo lent ; les instruments, les tonalités (par ex. sol min. pour la mort) et l'exécution contribuent aussi à exprimer les passions ;
- l'Homme du Baroque ne se voit plus uniquement crée à l'image de Dieu, mais comme un être sensible dans ses passions et son imagination ; l'art baroque représente les hommes, et la musique en exprime les sentiments et les passions. L'homme se conçoit toutefois encore comme un élément dans un tout, et non comme un individu doué d'une liberté personnelle. La musique baroque donne donc des sentiments une représentation non pas personnelle mais *stylisée* ;
- le Baroque cultive le luxe et l'éclat, aime la plénitude et les excès, et étend les frontières de la réalité au moyen d'illusions : cela conduit, dans l'art et dans la vie, à de grandes stylisations ; nombre d'aspects de la vie paraissent ainsi artificiels et peu naturels : la langue fleurie, les perruques, l'étiquette, les castrats. L'artiste ne se contente plus d'imiter la Nature comme à la Renaissance, mais il crée au même titre que celle-ci, avec sa sensibilité et sa raison : toutefois toutes les formes créées par l'homme l'éloignent en fait de la Nature. Le monde est un vaste théâtre avec des acteurs, des maîtres de cérémonie et de la musique…L'imaginaire et l'illusion séparent l'Art de la Nature et de la réalité pour en donner une image, on aspire à créer l'œuvre d'art totale : dans les églises et les châteaux, l'architecture, la peinture, la poésie et la musique concourent pour frapper l'imagination en créant un spectacle qui envoûte les sens ;
- si la métaphysique a modelé tous les aspects de la vie au Moyen-Âge, le Baroque se tourne vers l'ici-bas : on le voit dans les palais et les églises luxueux, les effets de masse en architecture et en musique, on l'entend dans l'individualisme naissant du *style concertant*, on le constate dans l'éthique et la morale humaine et raisonnée de Descartes, Pascal et Spinoza et dans une conception mathématique de des sciences et des arts : Leibniz : "*Musica est exercitium arithmeticae occultum, nescientis se numerare animi*" (la musique est l'exercice secret de l'arithmétique par l'esprit qui n'a pas conscience de compter) ;
- l'absolutisme de l'Ancien Régime semble être une dernière résurgence de l'ancienne façon d'être, et l'œuvre tardive de Bach apparaît alors comme la

dernière stylisation d'une tradition musicale ininterrompue depuis le Moyen-Âge ;
- les principales institutions pour la musique sont la cour, l'église, la municipalité et les écoles, la musique de chambre pratiquée par les bourgeois et les théâtres d'opéra ;
- la musique baroque apporte un certain nombre d'éléments nouveaux qui sont l'expression d'une évolution interne, par opposition aux innovations structurelles de la Renaissance :

1) l'*harmonie tonale* majeure-mineure, qui s'éloigne des modes ecclésiastiques ; la ligne contrapuntique flamande tombe en désuétude au profit de l'accord parfait ; Sauveur découvre la série des harmoniques à la fin du XVIIe s., Werckmeister invente le tempérament égal, Rameau développe pour la première fois l'idée d'une harmonie fonctionnelle (1722) ;
2) la *basse continue*, qui est le fondement harmonique de l'époque baroque est une ligne de basse ininterrompue, qui avec ses harmonies implicites sert de soubassement aux voix concertantes ;
3) le *style concertant*, qui correspond à une individualisation des différentes voix, encore accrue par les libertés que permettent l'improvisation et l'ornementation. Les voix concertantes trouvent dans les harmonies qu'elles formant au-dessus de la basse continue l'unité de leur jeu avec et contre l'une l'autre. Le style concertant se retrouve dans tous les genres, pas seulement dans le concerto ;
4) la *monodie* ;
5) le *système métrique* moderne ;
6) les inventions d'instruments sont rares, toutefois on perfectionne et exploite les possibilités de l'instrumentarium très riche issu de la Renaissance.

1. Naissance de la mélodie accompagnée

Le changement de style qui survient autour de 1600 est sans doute le plus important de toute l'histoire de la musique : l'idéal du résultat sonore devient prioritaire par rapport à l'art de la ligne horizontale. Une opposition farouche s'élève contre la polyphonie, qui empêche la compréhension du texte.
Le verbe doit avoir la priorité par rapport à la musique, « il doit être son seigneur et non son serviteur », exige Claudio Monteverdi.
L'expression la plus marquante de ce changement de style est sans doute l'apparition de la *monodie*, le chant *soliste* déclamatoire ou concertant sur *basse continue*. Cette basse instrumentale soutient et complète *harmoniquement* la voix : le changement formel et de style est radical : la voix n'est plus extraite d'un groupe *choral*, elle est composée entièrement comme voix soliste *individuelle*.
Les règles qui sont à la base de la création d'innombrables formes et de styles comme l'opéra, le lied, la cantate, le concerto, la sonate, doivent à la monodie leur existence même.

Les éléments qui ont contribué à ce changement sont fort nombreux, Monteverdi étant le compositeur qui réussira à en réaliser une première véritable synthèse :

<u>Le madrigal</u>
Le madrigal est né en Italie vers 1530. Il s'agit d'un motet en langue vulgaire (c'est son équivalent profane, *matricale* : langue maternelle) dont le sujet est l'amour profane, parfois heureux, parfois malheureux. Il deviendra un genre expressif d'avant-garde, de raffinement, marqué par le maniérisme : un art pour connaisseurs et amateurs, pour l'aristocratie et les cercles cultivés de la bourgeoisie, une *musica reservata* faisant appel au chromatisme, à l'enharmonie, aux dissonances à des fins expressives.

Simple à ses débuts, descendant de la *frottola* italienne où le texte est déclamé de façon homophonique par les 4 voix (pour le madrigal, les voix deviendront 5 ou plus, parfois doublées par des instruments), il va s'assouplir et se raffiner, tout en subissant également l'influence de la polyphonie religieuse. Il aboutit au début du XVIIe s. à une véritable rhétorique musicale, avec un assouplissement des règles du contrepoint, en se démarquant définitivement de la musique religieuse où l'on se limite volontairement pour obtenir un certain « sérieux ».

Vers 1560, à cause de l'intérêt porté à l'Antiquité, on imagine de remettre en pratique les genres grecs diatonique, chromatique et enharmonique, ce qui engendre une première réflexion sur la gamme chromatique ; le madrigal, avec De Rore et De Monte en devient le champ d'investigation. Seul le genre chromatique réussira à s'imposer, car l'on considère les quarts de ton du genre enharmonique comme insignifiants dans une succession mélodique, et encore plus négligeables verticalement.
D'autre part, on est toujours limité par l'utilisation des modes ; les instruments comme le clavecin (construit par Vicentino) présentent des touches noires divisées en deux, dièse ou bémol pour garder les tierces et les quintes pures. La *voix* par contre est plus souple et peut s'adapter facilement au chromatisme. Les flamands De Monte et Lassus sont les premiers grands maîtres du madrigal… italien !

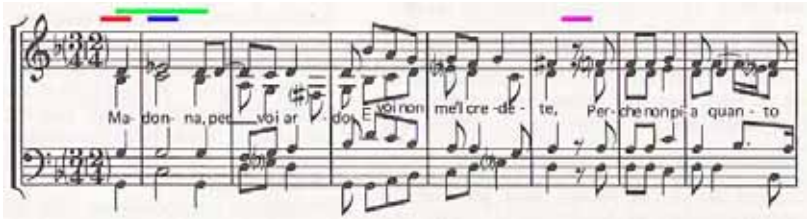
Le texte du madrigal, toujours en italien (il faut remonter au XIVe s. pour trouver les modèles classiques de l'italien : Boccaccio pour la prose, Pétrarque pour la poésie ; les auteurs mis en musique au XVIe s. sont surtout Bembo, Ariosto et Tasso), est généralement en rimes libres : c'est là la grande nouveauté par rapport à la *frottola* qui répète toujours la même musique pour chaque strophe; dans le madrigal, la musique s'organise en fonction du texte, également de façon libre, en une suite de brèves sections destinées surtout à mettre en valeur tel ou tel passage du texte, *imitar le parole* (Zarlino, 1558).
C'est aussi cette liberté formelle qui n'est liée ni à la musique religieuse ni aux chansons françaises à forme fixe qui va permettre au madrigal de devenir une sorte de laboratoire pour la nouvelle musique. C'est ainsi que, pour affiner l'expression, les lignes de chant devinrent plus pures et plus élégantes, la polyphonie s'enrichit, l'harmonie gagna en subtilité, notamment par un emploi de plus en plus savant du chromatisme. Cette maîtrise technique permit alors un travail en profondeur sur les rapports entre le texte et la musique.
On assiste en somme à l'épanouissement d'une forme d'art supérieure que le compositeur applique à des textes de haute qualité. C'est l'une des raisons pour lesquelles la langue italienne joua un rôle essentiel et tint par la suite une place de premier plan dans la culture européenne.

Le madrigal va donc permettre le développement de l'expressivité de la musique et en affine en quelque sorte le pouvoir expressif. Il connut un tel succès qu'il fut largement pratiqué à l'étranger, notamment en Allemagne et en Angleterre.
Il a suffi d'un siècle – trois générations – pour que le madrigal réponde à sa fonction et à son destin, c'est-à-dire cesse complètement d'exister après avoir atteint à son accomplissement. Minutieusement, comme s'ils rodaient les diverses pièces d'un nouvel outil, les madrigalistes créateurs du style lyrique et dramatique préparèrent l'opéra dont ils perfectionnèrent les éléments, laissant à leurs successeurs le soin de les assembler. Ayant répondu à ce qu'on attendait de lui, le genre n'avait plus de raison d'être.

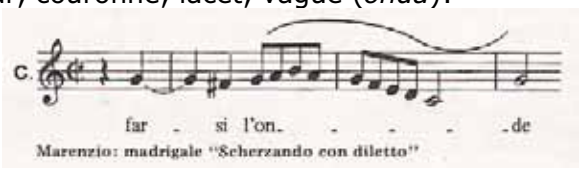
Du point de vue musical, le madrigal connaît donc au cours du XVIe s. une remarquable évolution stylistique, due d'une part aux traditions et à l'orientation des différentes écoles, des cours et des villes où il se développe (Venise, Florence, Mantoue, Parme, Ferrare, plus tard Rome et Naples), et d'autre part ou surtout, due à l'empreinte caractéristique que lui donne chaque auteur : il ne s'agit donc pas

forcément d'une évolution strictement chronologique. Arcadelt introduit certains mouvements mélodico-rythmiques provenant de la chanson française (sons répétés), De Rore la mobilité d'un jeu aristocratique et intellectuel (égalité entre les voix), Palestrina la pureté de la ligne mélodique, A. Gabrieli la vivacité du répertoire populaire, en préparant ainsi les couleurs du madrigal de Marenzio ; Gesualdo amènera finalement tous ces éléments à la saturation et Monteverdi à une synthèse.

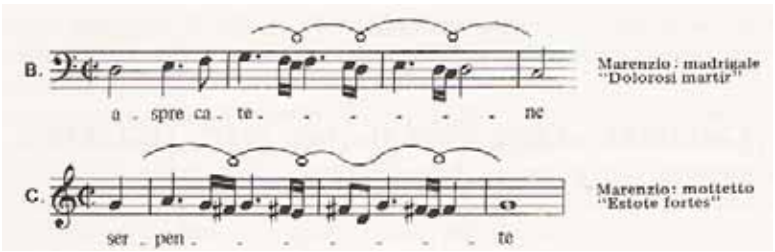
On distingue 3 phases dans l'évolution rapide du madrigal :
Les débuts, avec les franco-flamands Verdelot (1480-1540), Arcadelt (1500-1568) à Florence, Willaert à Venise, et l'italien Costanzo Festa (1490-1545) à Rome, style à 4 voix alternativement homophonique et polyphonique, souvent mesure binaire.
Le début de *Madonna per voi ardo*, « Madonna, je brûle pour vous » de Verdelot, montre comment la musique suit le texte : anacrouse, allongement de la syllabe principale de l'invocation Madonna, progression chromatique exprimant la plainte (ré-mib-ré). Les fins des vers sont marquées par des césures : cadences avec demi-soupir à la mes. 5, l'harmonie est simple :



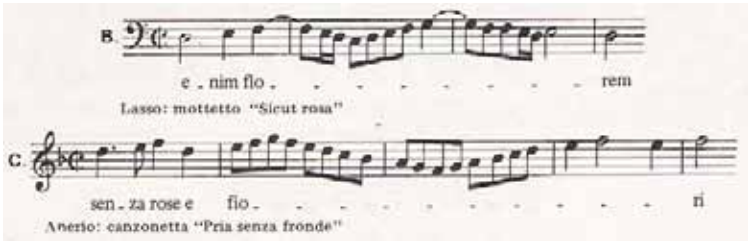
2) La période du madrigal classique, à 5 voix, qui assimile de plus en plus la structure en imitation et des sections enchaînées comme dans le motet de l'époque, et qui par son art raffiné de l'expression se place au tout premier plan de l'esthétique musicale de l'époque. Des tournures inhabituelles dans le domaine du rythme, de l'harmonie, du chromatisme, sont de plus en plus utilisées à des fins expressives. Les principaux représentants sont les franco-flamands Cyprien de Rore à Venise, Philippe de Monte (1521-1603) auteur de 1073 madrigaux, Roland de Lassus, les italiens Palestrina à Rome et Andrea Gabrieli à Venise.
La correspondance de plus en plus précise entre texte et musique, considérée comme « naturelle » (Zarlino, 1558), présente pourtant des éléments maniéristes, des traits qui ne peuvent être vus que sur la partition.
Ces « exagérations » dans l'illustration du contenu d'un texte ont été nommées *madrigalismes* (terme à connotation parfois négative). L'artifice dont on se sert le plus pour illustrer toute une série d'images est la vocalise, souvent en croches. Pour les mots tels que tour, couronne, lacet, vague (*onda*):



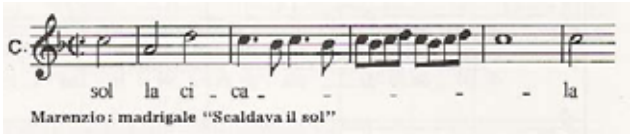
ou chaîne (*catena*), serpent :



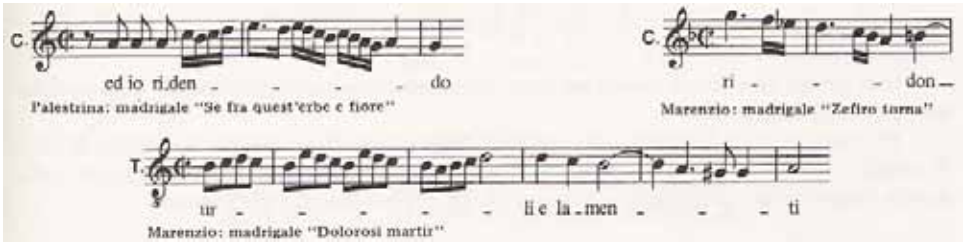
Tout ce qui se réfère aux fleurs (*fiori*), frondes, jardins, etc., bien que non représentable directement, est souligné par une « fioriture » mélodique :



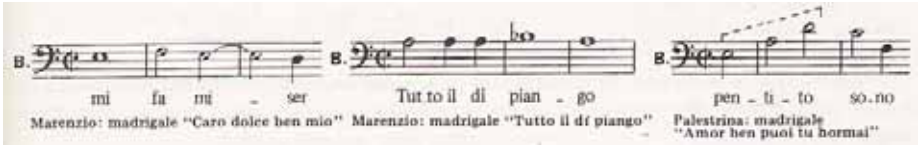
Le chant des oiseaux (ou de la cigale, *cicala*) est tout naturellement une invitation au madrigaliste à rivaliser avec la nature, en utilisant de véritables onomatopées :

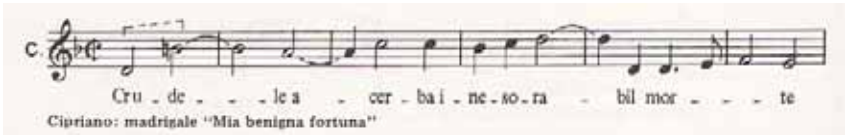


De même pour le rire (*ridere*), le cri (*urlo*) :

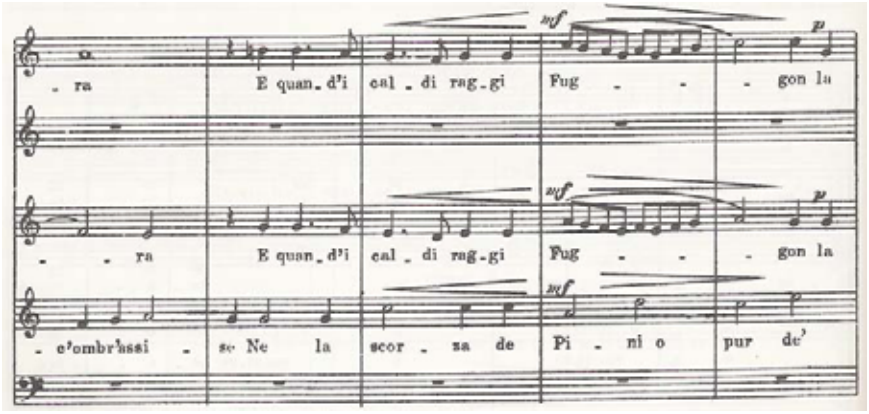


Contrairement à tout ce qui est heureux, beau, représenté par des vocalises, la douleur (mort (*morte*), pleur (*pianto*), larmes…) est mise en évidence par des notes longues, des lignes présentant des demi-tons (chromatisme) ou des sauts exceptionnels, ou encore des dissonances :

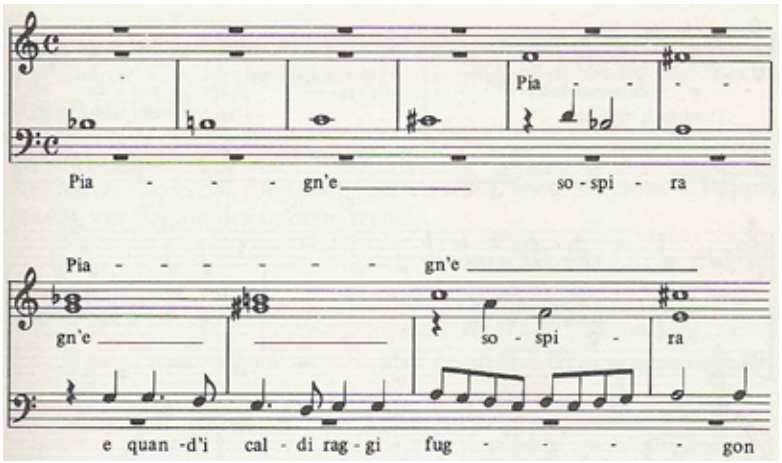




Le madrigal *Piagn'e sospira* (Monteverdi, IVe livre, 1603) possède extérieurement une technique de motet : invention d'un nouveau *soggetto* pour chaque mot ou membre de phrase, imitation continue à distance de quinte (ténor sur sib, alto sur fa, soprano à nouveau sur sib).
Mais cette charpente est « éclatée » en quelque sorte par l'intensité de l'expression et la hardiesse sonore (déjà la quarte diminuée do#/fa entre ténor et alto rend l'imitation à la quinte presque méconnaissable). La polyphonie devient « harmonique » en quelque sorte : c'est le langage propre de Monteverdi, qui deviendra celui de toute la musique moderne. Dans cette pièce, Monteverdi tente de concilier des éléments apparemment incompatibles : un thème mélodique appelant un traitement en imitation qu'il transforme ensuite en harmonie et le principe de la structure du trio :



Le pleur, la plainte (*piagn'*), nous l'avons vu, sont exprimés par le chromatisme, le soupir (*sospira*) imité par le soupir (!) de la mes. 5, qui interrompt la montée chromatique ; la fuite (*fuggon*) illustrée par les croches rapides.
Et le résultat de ce chromatisme linéaire est l'incroyable séquence harmonique sol min. – Mi maj. – la min. – Fa maj. – La maj. - on croit se trouver dans le monde sonore de 200 ans plus tard !

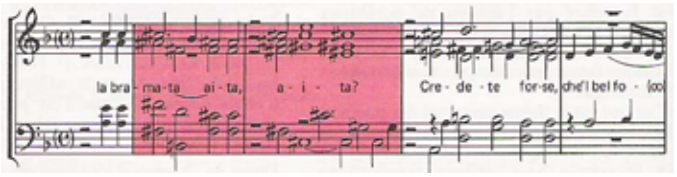


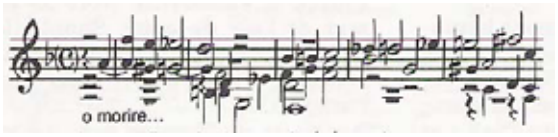
A partir du Ve livre (1605), Monteverdi introduit la basse continue dans ses madrigaux, ainsi que l'attaque (sans préparation) des septièmes de dominante, innovation révolutionnaire qui va modifier fortement le langage musical.

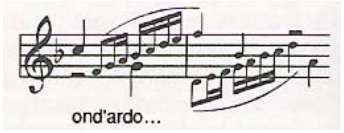
Le dernier madrigal (jusque vers 1620) pousse à l'extrême cet art expressif et raffiné, et sa construction devient de plus en plus « symphonique » : les compositeurs principaux sont tous italiens, soit Gesualdo, Marenzio et Monteverdi.
Carlo Gesualdo, prince de Venosa (1560-1614) qui a tué sa première femme avec son amant et s'est remarié par la suite avec une d'Este, est et reste un amateur en musique, il se permet donc des extravagances qu'un professionnel ne se permettrait pas : côté exceptionnel et expérimental redécouvert par les romantiques au XIXe s. Il est l'auteur de 6 livres de madrigaux à 5 voix, et de 2 livres à 6 voix.
Dans plusieurs de ses madrigaux, nous retrouvons fondamentalement les mêmes thèmes que chez les troubadours comme Bernard de Ventadour : on aime, on s'éloigne, on meurt…
Son style est d'une expressivité portée à son paroxysme, déroutant par son côté chromatique ; il utilise des courts-circuits, des cadences évitées, des intervalles de 6e maj. mélodique, des dissonances attaquées (non préparées), un répertoire complet d'images qui veulent exprimer le texte : éléments qui ont fait évoluer la

technique d'écriture. Mais on perd un peu la vue d'ensemble dans ce maniérisme exacerbé…

Dans *Dolcissima mia vita*, Gesualdo utilise des modulations brusques dans des tonalités éloignées pour exprimer l'éloignement de l'aide désirée, le silence évoque le vide dans lequel tombe cet appel ; le mot *morire* est souligné par le chromatisme, les flammes, image de l'âme agitée, sont traduites par de rapides traits ascendants :



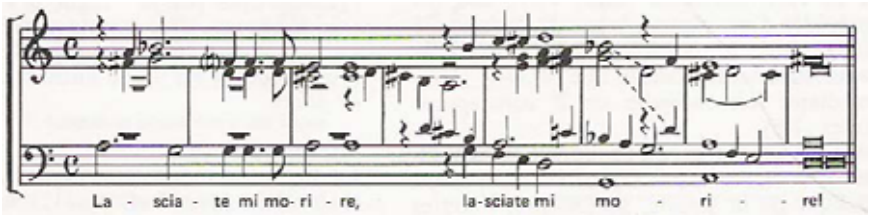




Avec Gesualdo, l'on peut dire que le madrigal en tant que tel termine son histoire dans une sorte de saturation de ses différents éléments structurels, tandis que Monteverdi va le transformer en aria accompagnée, en duo, en cantate.

Les *madrigaux spirituels* sont en fait très proches du motet et sont appelés madrigaux par le fait qu'ils utilisent la langue moderne et non le latin.

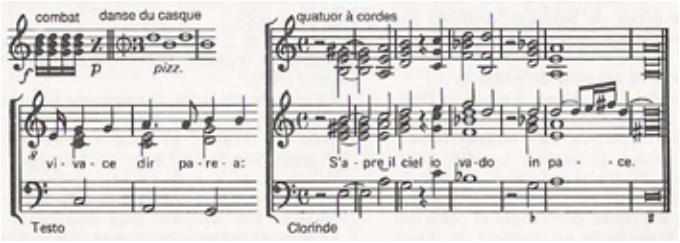
Le fameux *Lamento d'Arianna* (de l'opéra perdu *Arianna*, Mantoue 1608) de Monteverdi a été arrangé par celui-ci en style de madrigal à 5 voix (VIe livre de madrigaux, 1614): le texte est chanté par toutes les voix ; noter les imitations, le mouvement contraire entre les voix, les fausses relations, le chromatisme expressif, l'accentuation des mots *lasciate* et *mi* et la calme cadence parfaite dans le registre grave sur le mot *morire* :



Monteverdi composa à partir de 1619 des madrigaux pour voix seule (VIIe livre) avec accompagnement instrumental, qui exécute l'introduction (*sinfonia*), les intermèdes (sorte de ritournelle) et la conclusion ; il crée ensuite le madrigal *dramatique*, véritable scénette, à 4 voix sur basse continue comme dans le « Lamento della ninfa » (VIIIe livre de madrigaux « *guerrieri e amorosi* » composés entre 1624 et 1638*)*, qui met en scène 4 personnages divisés en 2 groupes : 3 bergers assistent à l'action et la relatent (rôle du chœur antique !) en observant une jeune fille égarée car abandonnée par son dulciné.
On assiste à une véritable incarnation du texte à travers les personnages…
S'agissant de musique profane, les voix de femmes sont permises.
Le « lamento » présente toujours une descente de la basse, avec un côté déprimant (dans ce cas *la sol fa mi*). Les dissonances (*dolor*), sont toujours placées dans un contexte de cadence (bien délimitée qui ponctue les phrases) pour atteindre un

maximum de tension ; toute une grammaire de la musique se met en place pour améliorer l'expressivité.
Cette passacaille se développe au sein de la musique instrumentale, avec une mélodie vocale qui présente des décalages par rapport à la rigidité de la basse, dont le but est d'exprimer les sentiments, les passions de l'héroïne : théâtralisation du texte musical qui sera à la base de l'opéra.

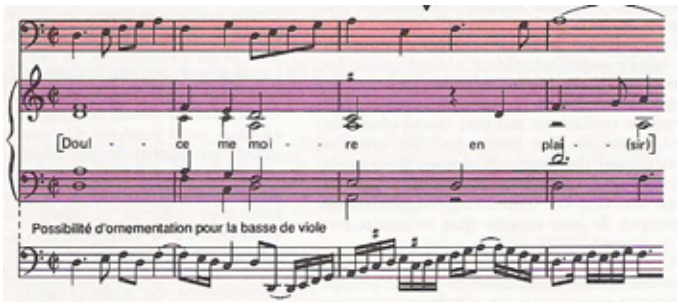
Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, extrait de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, publié également dans le VIIIe livre de madrigaux, est une sorte d'oratorio scénique d'un genre nouveau. On y trouve de nombreuses figures picturales, tels le trémolo (agitation, mouvements vifs, combats), le pizzicato (coups, sauts, danse du casque), etc. Côtoyant le style narratif (*stile narrativo*) du Testo (récitant), les sonorités transfigurées d'un quatuor de violes font leur apparition :



<u>L'accompagnement instrumental</u>
Les instruments, vers la fin de la Renaissance, pouvaient avoir différentes fonctions :

- doubler les parties vocales (colla parte)
- jouer des parties d'accompagnement qui leur étaient destinées
- remplacer des parties vocales
- exécuter entièrement une oeuvre conçue pour la voix

Ce dernier cas est particulièrement intéressant : le traité de viole de l'espagnol Diego Ortiz (Rome, 1553) donne des indications au sujet de l'exécution de compositions vocales par un instrument mélodique avec accompagnement de clavier, et y enseigne non seulement le jeu de la viole, mais aussi de la basse de viole, les variations sur une basse obstinée, l'ornementation d'une chanson ou d'un madrigal et enfin les règles de l'improvisation :



- le véritable soliste n'est pas le clavier qui joue la mélodie à titre d'accompagnement, mais la basse de viole, qui orne la partie de basse
- cette basse de viole improvise une partie libre, qui enrichir considérablement l'exécution mais s'éloigne à la fois du texte écrit.

Comme nous le constatons, cette formation est en quelque sorte le précurseur de la musique pour instrument *soliste* et *basse continue*.

Les apports des théoriciens

Glaréan et Zarlino jouent un rôle important dans l' « éclatement » du système modal, qui est fondamental pour un véritable épanouissement de la mélodie accompagnée.

Glaréan perçoit en quelque sorte le principe bimodal majeur/mineur lorsqu'il ajoute aux huit modes ecclésiastiques moyenâgeux les deux modes *ionien* et *éolien*, qui deviendront par la suite notre mode majeur en mineur :

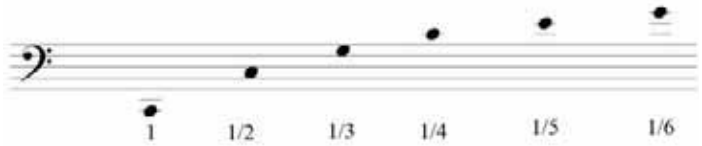
Ces nouveaux modes sont en fait le résultat d'une pratique qui fait de moins en moins la différence entre les différents modes : les caractéristiques mélodiques de ceux-ci s'estompent de plus en plus, l'on assiste à une sorte de *standardisation* des modes.

Par ailleurs, on peut dire que le ionien vient des transpositions de plus en plus fréquentes du lydien (à la quarte inf.) et du myxolydien (à la quinte inf., rare), tandis que l'éolien est la résultante des transpositions du dorien (à la quinte sup.) et du phrygien (à la quarte sup.) : le lydien et le myxolydien se mélangent donc peu à peu, de même que le dorien et le phrygien.

Quant'à Zarlino, il renonce à se baser sur les modes grecs-moyenâgeux et sur le système hexacordal de Guy d'Arezzo, et repart à zéro, comme Pythagore, en analysant les effets pratiques de la division d'une corde vibrante.

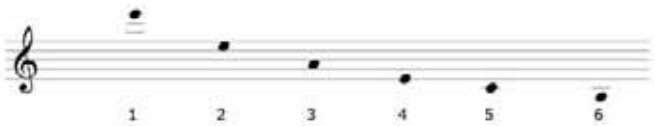
Il aura par-là une première intuition d'un système basé sur l'octave (8 sons), au lieu de l'hexacorde médiéval.

Si celle-ci produit un do1, en en étouffant les vibrations au milieu on obtient un do2, au tiers sol2, etc.



ce qui correspond à l'accord parfait de do.

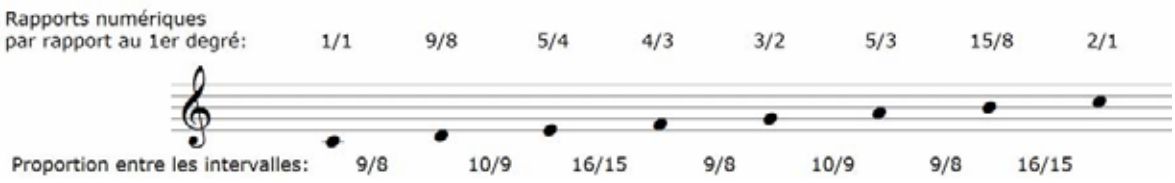
La consonance, affirme-t-il, est donc un effet subjectif qui correspond à une division qui suit un ordre de proportion mathématique, et il appela cette série « division harmonique », tout en observant que tous les rapports consonants (accords) sont compris dans cette série et une deuxième série obtenue par la division « arithmétique » d'une corde correspondant au mi4 :



en obtenant ainsi l'accord de la min. En comparant ensuite la position réciproque des deux tierces qui formant les deux accords « majeur » et « mineur », Zarlino en caractérisa la relation en tant qu'essence de la dualité de l'harmonie consonante.

Le grand mérite de Zarlino, qui comme Galilée considérait le monde écrit en « langue mathématique », fut surtout d'avoir réalisé la synthèse de la gamme musicale, en exposant les principes du système diatonique pur qui pouvait remplacer les gammes modales compliquées.

La gamme dite « de Zarlino » considère les hauteurs des sons comme déterminées par les rapports harmoniques (mathématiques) eux-mêmes :



Zarlino constate également que l'accord de sixte sur *mi* a la même composition harmonique de l'accord parfait sur *do*, théorie des renversements qui ne sera codifiée pleinement qu'avec Rameau presque deux siècles plus tard.

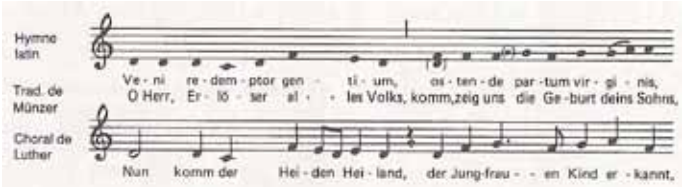
Idéal de l'Antiquité

Pour les grecs, la polyphonie était inconcevable, car la superposition de deux mélodies signifiait l'aliénation de l'une par l'autre, en les rendant incompréhensibles et en détruisant leur identité et signification : cela explique pourquoi l'on pouvait superposer *voix et instrument*, ou instrument et instrument, mais jamais voix et voix. L'unisson et l'octave étaient les seuls intervalles verticaux permis dans la musique vocale.
D'autre part, nous l'avons vu, on va essayer de remettre en pratique également les genres grecs diatonique, chromatique et enharmonique, ce qui permet au madrigal d'explorer des champs sonores inconnus.
Le « retour » à l'Antiquité grecque a donc pour effet la volonté de s'inspirer de la *monodie antique*, dont on savait qu'elle produisait sur l'auditeur de « merveilleux effets ». Faute de connaître cette musique, on va inventer une nouvelle monodie…

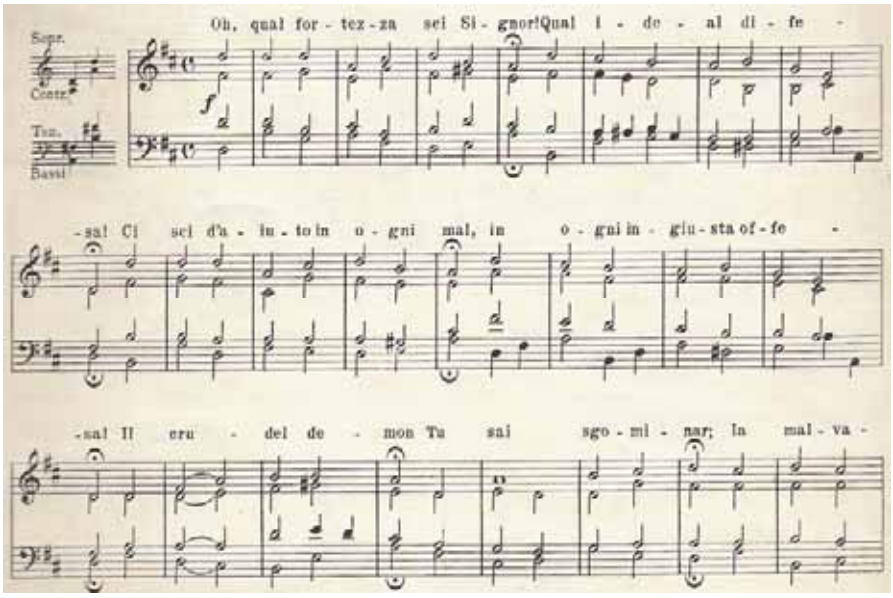
Le Protestantisme

Une forte impulsion pour le passage d'une conception horizontale à une conception verticale de la musique va être donnée aussi par la Réforme : le chant d'église n'étant plus exécuté par des chanteurs professionnels mais par les fidèles, il devient indispensable de simplifier à l'extrême le mouvement des voix, on en arrive même à éliminer totalement le contrepoint. Sorte de descendant de l'ancien *organum* naît alors le *choral*, descendant des anciens hymnes latins, qui est construit par accords tenus, où la mélodie de la voix supérieure prédomine, soutenue par les autres voix en mouvement synchronique.
Plus tard, le choral s'enrichit à nouveau en abandonnant sa forme statique primitive, et devient « figuré » ou « fleuri » en réadoptant, dans la nouvelle dimension verticale, le principe d'imitation du contrepoint.
Alors que d'autres réformateurs se montrent hostiles à la musique, Luther lui attribue une place centrale dans la vie de l'Eglise :

Choral *Nun kommt der Heiden Heiland* arrangé par Luther (texte et musique)



Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott* de Luther



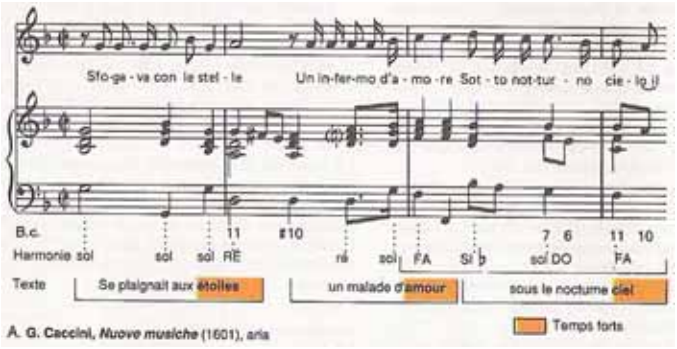
La mélodie accompagnée

La *Camerata fiorentina*, l'un des cercles académiques fondés à l'époque de la Renaissance d'après le modèle antique, réunit, de 1580 à 1592, des poètes (Rinuccini, Chiabrera), des musiciens (Peri, Caccini, V. Galilei), des nobles, érudits, philosophes et humanistes qui se rencontrent chez le comte Bardi, puis chez le comte Corsi.
On s'efforce d'y retrouver les « merveilleux effets » de la musique grecque antique, en particulier du chant soliste accompagné à la cithare ou à la lyre : on veut « réinventer » l'antique mélopée. V. Galilei chante ainsi en s'accompagnant au luth les *Lamentations de Jérémie* extraites de l'*Enfer* de Dante.
En prenant parti contre la polyphonie, il écrira le traité *Dialogo della musica antica e della moderna*, où il affirme qu'il faut «*far ragionare un solo cantando e non tanti nell'istesso tempo come oggi (contr'ogni dovere) si costuma*»; il y discute également les mérites du motet et du madrigal par rapport à la musique de l'Antiquité.

Les premières pièces du nouveau genre sont réunies dans les *Nuove Musiche* (Florence, 1601) de Caccini, avec entre autres des monodies extraites de ses premiers opéras. Ces pièces sont baptisées *aria* et sont alors strophiques, ou madrigal, auquel cas elles sont composées de bout en bout. Les caractéristiques stylistiques de la monodie sont les suivantes :

- la voix suit le rythme de la langue (notes rapides). C'est une nouvelle manière de chanter qui consiste presque à « parler en harmonie » (préface de Caccini) ;
- le débit mélodique correspond au découpage des phrases ;
- les mots significatifs (*stelle*, *amore*, *cielo*) sont placés sur les temps forts ;
- le texte détermine les tonalités : région de sol min. pour la douleur, région de fa maj. pour la joie (amour, ciel) ;
- la voix et la basse, dans une écriture à deux parties, sont le plus souvent en relation d'octave, de quinte ou de tierce ;
- la basse a un caractère de basse fondamentale, avec des sauts d'octave, de quinte et de quarte et des progressions cadentielles ; le remplissage harmonique (main droite du clavecin) donne assurance et soutien à la voix ;

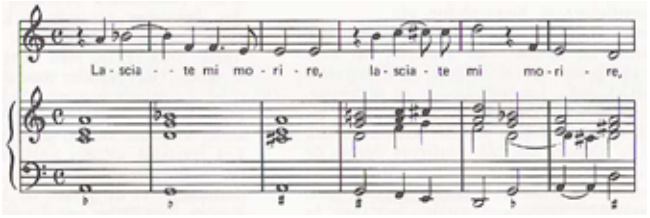
- la pièce doit se chanter avec passion (*con affetto*), avec des ornements et des gestes appropriés :



A. G. Caccini, *Nuove musiche* (1601), aria

Le clavecin exécute la basse continue sans détourner l'attention de l'auditeur de la mélodie : l'on a donc deux pôles importants pour la stabilité de la musique, le chant et la basse, et au milieu un simple remplissage.
La déclamation parlée vient de l'Antiquité, avec la liberté agogique, rythmique de la voix sur une basse figée à métrique stable, on chante *il ritmo dell'affetto*, beaucoup plus libre et souple que celui des polyphonistes précédents.
Désormais les rythmes rapides expriment les passions fortes, les rythmes lents la rêverie : grande nouveauté, nouvelle sensibilité, dynamisme psychologique baroque.
Le développement de la rhétorique musicale provient de la rhétorique antique : un art du discours mis en oeuvre dans le théâtre, des analogies dans la rhétorique du texte et de la musique : la rhétorique a la fonction de persuader, de rendre un discours efficace.
Le geste accompagne toujours la parole, il est codifié et enseigné dans les écoles de chant.

Ce style mélodique, au fond encore très proche du madrigal, donne naissance à de plus vastes unités de style *arioso*, et de forme libre : le *Lamento d'Arianna*, célèbre fragment conservé de l'opéra *Arianna* de Monteverdi (Mantoue, 1608), présente un soliloque dans un contexte semblable au *Lamento della Ninfa* : Thésée a abandonné Ariane.
On y trouve exprimé un développement de la psychologie du personnage : abattement avec motif initial exprimant la douleur (réclame la mort, sol min.) de façon saisissante (dissonances, chromatismes, silences), mouvement mélodique ascendant, puis chute finale exprimant la résignation. Suit la révolte (opposition) contre Thésée, puis le retour au calme avec la résignation finale. Les dissonances correspondent le plus souvent à l'accent tonique, les appogiatures sont toujours accentuées. La musique suit le texte de très près, elle est à son service :



Le nouveau genre (la mélodie accompagnée) a tout de suite un succès énorme (jusqu'à aujourd'hui, pensons à la musique pop…), et il sera à la base de la création de l'opéra.

2. Naissance de l'opéra

Une des préoccupations du début de l'époque baroque est le problème de l' « incarnation du texte », et en un premier temps du moins on va donner la primauté au texte, contrairement à l'époque de la Renaissance où le texte et la musique jouissaient d'un statut analogue en une sorte de cohabitation.
Mais le Baroque veut « penser théâtre », et l'incarnation du texte à travers le chant représente peut-être l'essence de la musique de cette période : on recourt à une théâtralisation de la musique même dans la musique instrumentale (concerto de soliste…) ; on arrive même à une théâtralisation du monde, le théâtre étant la métaphore du monde ; le monde est tourné vers l'extérieur, les apparences sont l'expression, la seule façon de rendre visible ce qui est caché.

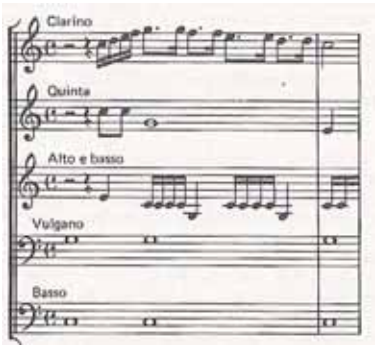
L'opéra est né à Florence autour de 1600. L'on attribue habituellement sa genèse à la *Camerata fiorentina*, ce qui ne correspond pas exactement à la réalité. Caccini publie en 1601 *Le nuove musiche*, mais même si le concept de mélodie accompagnée et de récitatif (*parlar cantando*) y est déjà présent, il s'agit en fait d'airs et de chansons encore très éloignés d'une véritable conception d'opéra.
Les membres de la *Camerata* désiraient faire revivre la tragédie grecque, de laquelle ils n'avaient au fond qu'une idée très vague. Ils créèrent alors un récitatif qui devait se placer entre le chant mélodique et un discours parlé, «*una sorta di musica* - écrit Caccini - *per cui altri potesse quasi che in armonia favellare*», un «*ragionare cantando*», persuadés d'avoir ainsi fait renaître la manière de chanter des anciens grecs.
Les premières expériences avaient été faites en Italie dès la deuxième moitié du XVIe s.: *L'Alidoro* de Gabriele Bombasi, représenté à Reggio Emilia le 2 novembre 1568, et *Proteo pastor del mare* mis en musique par Giuseppe Zarlino et Claudio Merulo sur un poème de Cornelio Frangipane, et donné à Venise en 1574.
En fait, les drames liturgiques du Moyen Âge tendaient eux aussi vers l'opéra; il existait aussi l'ancienne habitude d'introduire de la musique entre une scène et l'autre de drames et comédies, tandis que les "*intermezzi*" (produits par Strozzi à l'occasion du mariage du grand-duc Médicis en 1579), petites comédies que l'on insérait entre un acte et l'autre des tragédies pour « soulever et reposer l'esprit des auditeurs », étaient mis en musique de A à Z.
Tout cela aurait conduit également au mélodrame sans la *Camerata*, même si celle-ci a joué presque malgré elle un rôle important dans l'établissement de l'opéra, en désirant rétablir une forme d'art très ancienne (retrouver la force expressive de la tragédie antique) au lieu de vouloir en créer une nouvelle…

Jacopo Peri met donc en musique *Daphné* de Rinuccini en 1599, dont il ne reste que des fragments qui ne donnent pas une idée de l'ensemble de l'œuvre.
Le 6 octobre 1600 a lieu la représentation mémorable d'*Eurydice*, des mêmes auteurs, à l'occasion du mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis ; cette œuvre nous a été léguée. Toutefois, ces passionnés de la tragédie grecque laissent de côté tous le sujets tragiques, choisissant plutôt des fables mythologiques et des pastorales, écrivent des récitatifs d'un intérêt médiocre, des formes madrigalesques, avec un petit accompagnement d'orchestre non noté et improvisé sur une basse continue.
Le duc Gonzague de Mantoue ayant assisté à la représentation d'*Eurydice,* est fort impressionné par le spectacle, songe à quelque chose d'extraordinaire pour son anniversaire à l'époque du carnaval de Mantoue, et va charger son maître de chapelle Claudio Monteverdi de faire mieux…

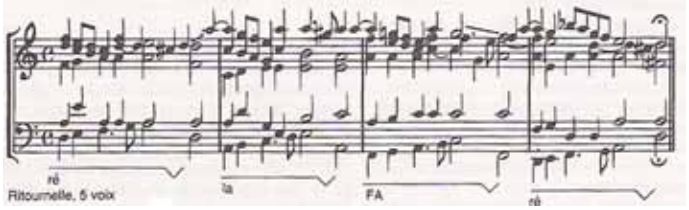
<u>L'Orfeo</u>
C'est à Mantoue, le 24 février 1607, qu'est représenté l'*Orfeo* de Monteverdi sur texte de Striggio fils. C'est la première partition complète d'opéra à avoir survécu. Un orchestre de trente-six musiciens – fait sans précédent – soutient les voix et leur prête le secours de timbres nombreux et variés.

Monteverdi insuffle une nouvelle vie et sa vitalité artistique au récitatif florentin quelque peu dogmatique en en intensifiant l'expression, en en élargissant et « mélodisant » les lignes, en le transformant en une espèce d'*arioso*, de chant lyrique, narratif ou dramatique. Il ne dédaigne pas non plus les formes strophiques (*Vi ricorda o boschi ombrosi*), ou les mélodies où l'élément populaire apporte de la simplicité, de la variété et de la beauté.
Il amplifie les *sinfonie* instrumentales et les ritournelles en leur donnant un caractère descriptif ou psychologique. Il n'écrit pas encore (sauf dans de rares passages) les différentes parties des instruments accompagnateurs, mais il indique lequel d'entre eux doit jouer, avec des intentions dramatiques et descriptives précises : il caractérise les personnages à travers les timbres de l'orchestre (les trombones pour scènes infernales, le son nasillard de la régale pour le passeur Caron, l'orgue aux tuyaux en bois pour Orphée, les cordes pour le sommeil), en augmentant le nombre des instruments utilisés (orgues, violons, violes, basses de gambe, cornets, trompettes, trombones, flûtes et *clarino*).
Tandis que dans l'*Eurydice* de Peri et Caccini la caractérisation des personnages était faible ou inexistante, dans l'*Orfeo* (et encore plus dans les opéras tardifs de Monteverdi) le chant pénètre l'esprit des personnages et les caractérise fortement, avec un choix visé des registres les plus adaptés.
Avec des pages comme l'annonce de la mort d'Eurydice ou l'adieu d'Orphée à la Terre et au Soleil naît l'expression tragique dans l'histoire de la musique.

Dans la toccata initiale, pour timbales et trompettes (l'ensemble de trompettes est déjà constitué à la fin du XVIe s.), répétée trois fois, les cuivres jouent dans des tessitures données en utilisant les sons harmoniques naturels : 2 dans le grave, l'un et l'autre jouant des longues notes tenues faute d'autre notes disponibles dans ce registre. Viennent ensuite les voix médianes avec des possibilités d'accords de 3 sons, puis la partie principale plus riche, et enfin 1 trompette dans le registre aigu (*clarino*) avec des gammes complètes.
Seule la voix principale (*sonata*) est notée, toutes les autres sont improvisées :



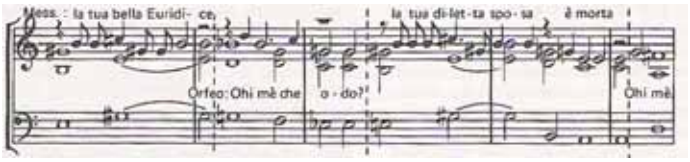
Suit le prologue de la Musique (« le pouvoir de la musique »), air strophique avec ritournelle. Celle-ci, imprégnée de tristesse, revient après la mort d'Eurydice (actes II et IV).
L'opéra « décolle » donc en tant que genre avec comme thème les vertus expressives de la musique, avec la Musique qui parle d'elle-même !



"Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
et or di nobil ira, ed or d'amore
posso infiammar le più gelate menti.

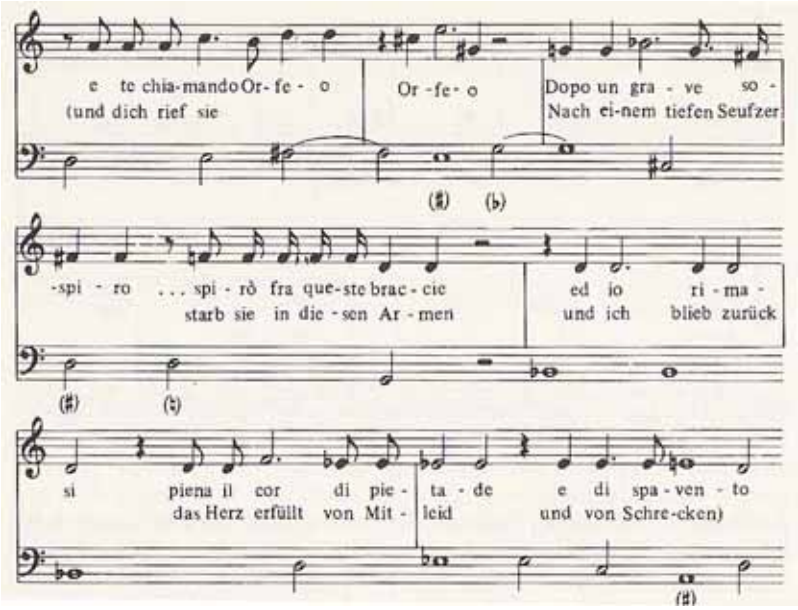
Io su cetera d'or, cantando soglio
mortal orecchio lusingar talora
e in guisa tal de l'armonia sonora
de la lira del ciel più l'alme invoglio."

Le nouveau *stile recitativo*, devenu *stile espressivo e rappresentativo*, s'autorise des libertés nouvelles dans le maniement des dissonances et des tonalités pour exprimer les évènements et les sentiments. Ainsi, lors de l'annonce de la mort, la messagère, mi maj. (« ta belle Eurydice ») ; Orphée, changement soudain en sol min., au pressentiment de la nouvelle (« malheur à moi, qu'entends-je ? »). La messagère, mi maj. (« ton épouse bien-aimée ») ; silences ; soudain mi min., tristesse et douleur ; descente dramatique de la voix (« est morte »).
Orphée se lamente ; douloureuse progression chromatique (« malheur à moi ! ») :



Cette sorte de *Sprechgesang* (*recitar cantando*) avant la lettre possède une expressivité très ample avec comme éléments le récitatif simple, la concentration dramatique, la « cantabilité » lyrique.

Les passions contenues dans le texte dominent totalement la mise en musique de la suite de ce même passage : lors de l'appel « *Orfeo* ! » la longue note culminante tenue mi4, interrompue, rendue presque muette par le saut de sixte inhabituel ; brusque changement mi maj./sol min., avec la fausse relation brute (sol#/sol béc.) entre voix et basse ; rapide, agitée, sèche la phrase racontant la mort d'Eurydice ; silence symbolique représentant la mort ; absence de mouvement dans la mélodie, le rythme et l'harmonie : comme pétrifiée « *ed io rimasi piena il*» ; et, à la suite de la chute de tierces, l' « épouvantable » opposition entre do min. et la maj., avec mouvement chromatique de la voix :

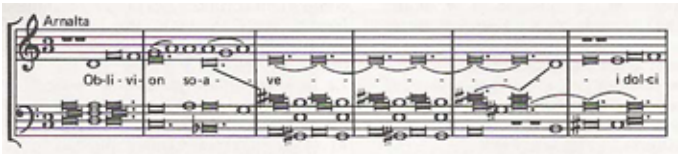


A chaque endroit apparaît quelque chose de nouveau. Dans cette mise en musique strictement syllabique il n'y a pas de répétitions, pas de symétries, pas de mélodie envoûtante, pas de centre tonal, pas de contrainte métrique.
Le style *recitativo* est libre dans toutes les dimensions, il doit seulement être expressif.

Le couronnement de Poppée
A partir de 1613 Monteverdi est maître de chapelle à St. Marc à Venise. Outre de la musique d'église, il écrit à la demande de la noblesse, pour Venise et d'autres villes (surtout Mantoue, presque tout est perdu). Pour le premier théâtre d'opéra public à Venise (*La Fenice*, à partir de 1637), il compose ses trois derniers opéras, dont *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) et *L'incoronazione di Poppea* (1642, d'après les *Annales* de Tacite) : ce dernier (écrit probablement en atelier avec ses élèves) n'est donc plus écrit seulement pour la cour, mais pour un public payant.

Néron aime Poppée, l'épouse du préteur Otton, et veut se séparer de l'impératrice Octavie. Il oblige son maître Sénèque qui le met en garde à s'ouvrir les veines. Otton et son amie Drusilla essayent, sur le conseil d'Octavie, de tuer Poppée et sont bannis. Néron répudie Octavie et couronne Poppée impératrice.

Monteverdi caractérise très fortement ses personnages et les scènes : Néron (castrat) est brutal, Otton (castrat) faible, Sénèque digne et sage (voix de basse caractéristique). Outre les récitatifs, *ariosi* et airs ne figurent que trois *sinfonie*. Certaines scènes typiques ressortent, telle la scène du sommeil : le rythme berçant, le tempo lent, le registre grave dépeignent le sommeil calme et rassuré de Poppée, sur qui veille sa nourrice Arnalta :



L'*arioso*, genre nouveau pour l'époque, est ou un morceau à part ou une sorte de d'intensification au sein d'un récitatif, comme dans ces mesures extraites de la fin de l'acte I :

Une mélodie *cantabile* obtenue par de montées de tierces ; l'imitation de la voix par la basse continue ; une entité harmonique en soi (les mesures suivantes portent à la cadence sur sol maj.) ; une mesure et un schéma métrique clairement définis : cet épisode *arioso* est en tout à l'opposé du récitatif de l'*Orfeo*.
Cette différenciation expressive entre récitatif et *arioso*, d'une mélodie *cantabile* ou déclamatoire, est significative pour l'histoire des formes. Nous trouvons déjà au sein de l'œuvre de Monteverdi l'embryon de la séparation future entre l'aria et le récitatif (*recitativo secco*) soutenu seulement par quelques accords, et qui fait avancer l'action. Mais chez Monteverdi ces deux genres forment encore un tout, ce n'est qu'avec son élève Cavalli que la séparation deviendra définitive.

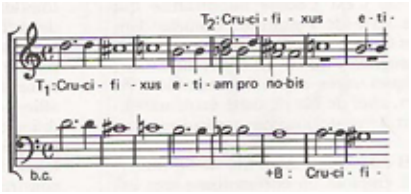
Le *Couronnement de Poppée* apporte nombre d'éléments nouveaux, tout d'abord un abandon des sujets mythologiques et pastoraux et de l'ambiance historique. Il n'y a plus de combats contre des monstres, mais des événements humains, cruels

comme l'exécution de Sénèque, sensuels comme les amours de Néron et Poppée, psychologiques comme l'ambition et la ruse de Poppée pour arriver au trône.
Le récitatif de Monteverdi devient plus pénétrant, et illustre avec force et relief les caractères des personnages.
Apparaît également l'élément comique, nouveauté sur la scène musicale et de l'opéra, que Monteverdi avait déjà introduit dans *Il ritorno d'Ulisse* : deux soldats poltrons qui devraient protéger les amours de Néron mais qui s'endorment, la *Damigella* qui apprend le baiser au *Paggetto…*

Dans ses derniers opéras, Monteverdi reprend toutes les innovations des ses concurrents (qui sont pour la plupart également ses élèves), et amène à une première apogée un genre qu'il avait aidé, 30 ans auparavant, a s'imposer décisivement.
La vague de l'opéra avait entre temps déferlé sur Rome, et ce « détour » explique aussi l'énorme différence de style existant entre l'*Orfeo* et le *Couronnement*. Ce qui demeure toutefois difficilement compréhensible, c'est la fraîcheur spirituelle avec laquelle le compositeur fut capable, à l'âge de 74 ans, deux ans avant sa mort, de surpasser ses élèves dans le style le plus moderne qui fût et d'établir des critères qui devaient rester valables pour le théâtre musical des siècles suivants.
Il avait commencé par entremêler de madrigal et de danse (dans l'*Orfeo*) le style inédit de chant récitatif dramatique, et, dans ses dernières œuvres, il finit par trouver la voie d'un langage musical entièrement nouveau qui, tout en se soumettant au texte, l'interprète et le dramatise en même temps.
L'imitation exacte de la Nature avait toujours été sa préoccupation principale, mais dans le *Couronnement* Monteverdi trouve enfin le langage musical qui dépeint la nature entière des caractères et des sentiments humains, du mouvement dramatique.
Ce n'est certainement pas par cynisme qu'il choisit un livret aussi amoral : il se peut qu'il ait été attiré par la complexité des caractères, par le changement constant des problèmes et des situations psychologiques. En montrant la victoire totale de la brutalité et de l'immoralité, il voulait sans doute bouleverser l'auditeur, lui faire perdre pied et lui montrer jusqu'où peut conduire le manque d'amour, de compassion et d'ordre.

3. Claudio Monteverdi et la musique religieuse

La polyphonie a caractère contrapuntique (Monteverdi : « Prima prattica ») continue d'être pratiquée parallèlement au nouveau style monodique (« Seconda prattica ») et à toutes les innovations qu'il implique ; ces innovations vont pénétrer peu à peu l' « ancien » art du contrepoint.
Chez Monteverdi, l'ancien style « molle, temperato » (mou, modéré) *da cappella*, côtoie le nouveau style « concitato, da concerto » (agité, concertant).
Soit dans le *Vespro della beata vergine* (1610), soit dans sa messe à 4 voix *a cappella* (1641), il propose par endroits des pièces de remplacement modernes, dont l'adjonction est laissée au gré des exécutants.
Dans le *Vespro della beata vergine* il juxtapose des psaumes en style ancien à un solo concertant des plus modernes et à une pièce purement instrumentale ; la fanfare des Gonzague (de l'*Orfeo*) résonne au début sur des accords psalmodiés dans l'ancien style choral.
Dans la messe à 4 voix, Credo, on peut remplacer le *Crucifixus* homophone (traditionnel) par un concerto moderne pour 4 solistes et basse continue, où la souffrance de la croix s'exprime par une basse de lamento (basse obstinée) et d'un chromatisme intense :



Sont à signaler également les motets pour voix seule (1640).

Biographie de Monteverdi

Il reçoit dans sa ville natale, l'enseignement du Maître de chapelle Antonio Ingegneri. Sa connaissance de la viole lui permet d'entrer en 1590 dans l'orchestre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue.

En 1599, au cours d'un voyage dans les Flandres, Monteverdi fait connaissance avec la chanson française et compose dans ce style des *Scherzi musicali* dans lesquels il montre déjà une étonnante sûreté d'écriture emploie des harmonies audacieuses pour l'époque (accord de septième de dominante), et ménage savamment des surprises dans les entrées des voix.

En 1602, il est appelé à diriger la chapelle du duc de Mantoue, et se consacre uniquement à la composition pour son protecteur auprès duquel il demeure jusqu'en 1613. De cette période, Monteverdi ne s'enrichira pas pécuniairement ("Si j'ai eu en effet quelque chose, ce sont mille cinq cents vers à mettre en musique").

Maigriot, sec, nerveux, délicat, sensible, il passera sa vie à se plaindre de sa santé, de la fatigue *(« bien que mon désir de servir votre seigneurie soit grand, de tels travaux ne peuvent qu'abréger ma vie »* ; *« ce travail m'amène presque jusqu'à la mort »* …). Mais il est doté d'une volonté de fer, et sera intraitable quant à ses principes musicaux.

Il compose toutefois à Mantoue ses premiers chefs d'oeuvres: l'*Orfeo* (1607), *Arianna* (1608) dont il ne reste plus que le lamento et *Il Ballo delle Ingrate* (1608). Monteverdi, congédié, se retire dans sa ville natale.

C'est alors que la riche République de Venise l'appelle: devenu maître de chapelle de Saint-Marc de Venise (1613), il obtient enfin une grande considération de ces employeurs et surtout du public le plus cultivé du monde de l'époque, les Vénitiens.

Dans cette atmosphère favorable (que peu de grands compositeurs connaîtront), il compose des Madrigaux (6e, 7e et 8e livres); des *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638), drames musicaux où figurent les deux éléments fondamentaux du drame musical, le récitatif et le chant soliste ; une grande quantité d'œuvres de musique sacrée et ses deux derniers opéras.

Monteverdi meurt le 29 novembre 1643, à l'hôpital public de Venise, après une semaine de fièvre pernicieuse. Il eut droit à des funérailles somptueuses, en présence du doge, des sénateurs, et d'une foule de vénitiens.

L'évolution des genres pendant la période baroque

L'époque baroque voit naître, évoluer et se développer une multitude de genres musicaux, surtout dans le domaine de la musique instrumentale, qui devient peu à peu l'égale de la musique vocale, après que celle-ci a dominé pendant un millénaire la scène musicale européenne.

C'est l'Italie qui produit les premiers grands instrumentistes. Ceux-ci, comme Monteverdi, appliquent à l'instrument le nouveau style expressif (Girolamo Frescobaldi, études auprès de Luzzaschi à Ferrare, dans la tradition vénitienne, organiste à St. Pierre à Rome, mort en 1643).
Celui-ci agrandit les *toccatas* pour en faire des formes aux sections multiples, chargées d'expression et de contrastes.

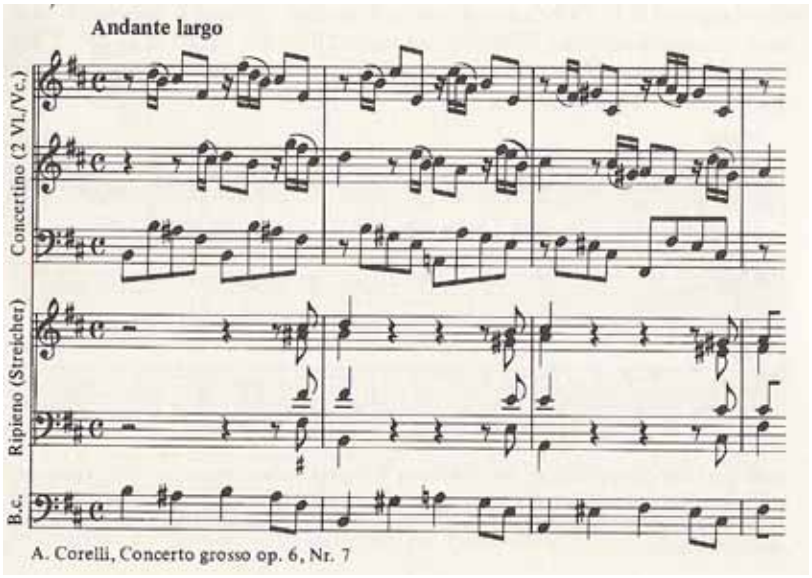
1. La musique instrumentale

A. Le concerto

Avant de désigner un genre bien défini, le terme *concerto* désignait, au début du XVIIe, un style fondé sur l'opposition entre plusieurs groupes vocaux et instrumentaux. Issu de la polychoralité vénitienne, ce style concertant reposant sur la basse continue devient caractéristique de l'époque baroque : Modène, Bologne et Venise en sont les capitales.
On distingue 3 types de concerto instrumental baroque :

- le concerto orchestral : opposition de deux ou plusieurs groupes de force sensiblement égale, selon l'ancienne tradition vénitienne ; les exemples les plus célèbres de concerto orchestral sont les concertos brandebourgeois 3 et 6 de Bach.

- le concerto grosso : un groupe de solistes (*concertino*, *soli*) s'oppose à un groupe plus important (*concerto grosso*, *tutti*, *ripieno*). Le *concertino* comprend normalement 3 parties instrumentales correspondant à l'effectif de la sonate en trio (2 violons ou flûtes ou hautbois) et basse continue (violoncelle, clavecin). Le *ripieno* se tait pendant les épisodes solistes, mais les solistes participent aux tutti.
  La musique française aimait à employer le changement de registration obtenu par l'alternance de tout l'orchestre avec un trio de bois (2 hautbois ou flûtes et basson). Résultat de cette pratique française et de celle italienne des anciennes *canzoni, sonate, sinfonie*, le *concerto grosso* apparaît en Italie du Nord vers 1670-80 (Stradella, Corelli, Vivaldi à partir de 1700). La succession et la structure des différents mouvements correspondent à la sonate d'église ou à la sonate de chambre ; à partir de Vivaldi les mouvement sont 3 (rapide-lent-rapide).
  Les 12 *concerti grossi* d'Arcangelo Corelli (1653 – 1713) constituent un ouvrage de référence (*concertino* : 2 violons, violoncelle). 8 concertos adoptent la forme de la sonate d'église (*Concerto per la notte di Natale*), 4 celle de la sonate de chambre.
  Structure typique d'un *concerto grosso* de Corelli : *concertino* et tutti jouent sur la même partie. Les alternances tutti/solo sont indiquées dans la pièce. L'écriture est dominée par les deux voix supérieures (qui évoluent en imitations et sur des marches d'harmonie) et la basse (comme dans la sonate en trio). L'alto remplit les harmonies dans les tutti et se tait comme la contrebasse (et le clavecin) dans les épisodes de *concertino*.



L'alternance concerne aussi le tempo et le caractère : par exemple, après une pesante section adagio (tutti) vient un passage allegro animé, avec de brefs motifs en imitation aux violons. La musique donne une impression d'ampleur, de clarté, de puissance et d'expressivité.
Corelli obtient des effets de baroque colossal en utilisant pour ses sonates d'église et ses *concerti grossi* jusqu'à 150 cordes !

Des *concerti grossi* sur le modèle italien voient le jour dans toute l'Europe dans le seconde moitié du XVIIIe, dont ceux de Händel à Londres, écrits tous pour un *concertino* de 2 violons et violoncelle.

Biographie

Arcangelo Corelli est né le 17 février 1653 à Fusiniano, petite ville entre Ravenne et Bologne. D'une famille aisée, il se montre très précoce. Il prend ses premières leçons de violon avec un prêtre puis poursuit ses études à Lugo et en 1666, se rend à Bologne.
Sa biographie est très simple. Il gagna Rome vers 1675 et n'en bougea à peu près plus jusqu'en 1713, année de sa mort. Il y est rapidement très célèbre, professeur, organisateur de spectacles, compositeur, il est comblé d'honneurs et admiré de toute l'Europe.
Virtuose du violon, son art est fondé sur une conception qui sera celle de la grande école italienne et des écoles qui en sont dérivées telles que l'Ecole franco-belge, allemande... conception selon laquelle le violon est l'équivalent de la voix humaine. On lui doit cette remarque "pour bien jouer, il est nécessaire de bien chanter". Corelli est un chantre de la "belle ligne mélodique" et ses compositions se tiennent dans le registre moyen du violon.
En 1700, il compose son opus 5, son oeuvre de loin la plus connue et qui fera un triomphe dans l'Europe entière. Cette ligne mélodique ne l'empêche pas d'utiliser le contrepoint dont il use avec beaucoup d'"aération".
Comme compositeur, Corelli possède un solide métier. Il a étudié l'harmonie et le contrepoint avec un professeur réputé, Pietro Simonelli. Il travaillait longuement et patiemment sans se disperser. Il n'a cependant abordé que la composition instrumentale. Toute sa production tient en six recueils. Engagé par la Reine Christine de Suède, il lui dédie son opus 1 (12 sonates en trio "da chiesa") qui est publié en 1681. En 1682, il devient premier violon à San Luigi. La publication de l'Opus 2 en 1685 déclenche une polémique avec l'Ecole de Bologne. On lui reproche des fautes d'écriture. Le 9 juillet 1687, Corelli est engagé par le Cardinal Pamphili comme maître de musique. Il y dirige alors un orchestre qui comporte jusqu'à 70

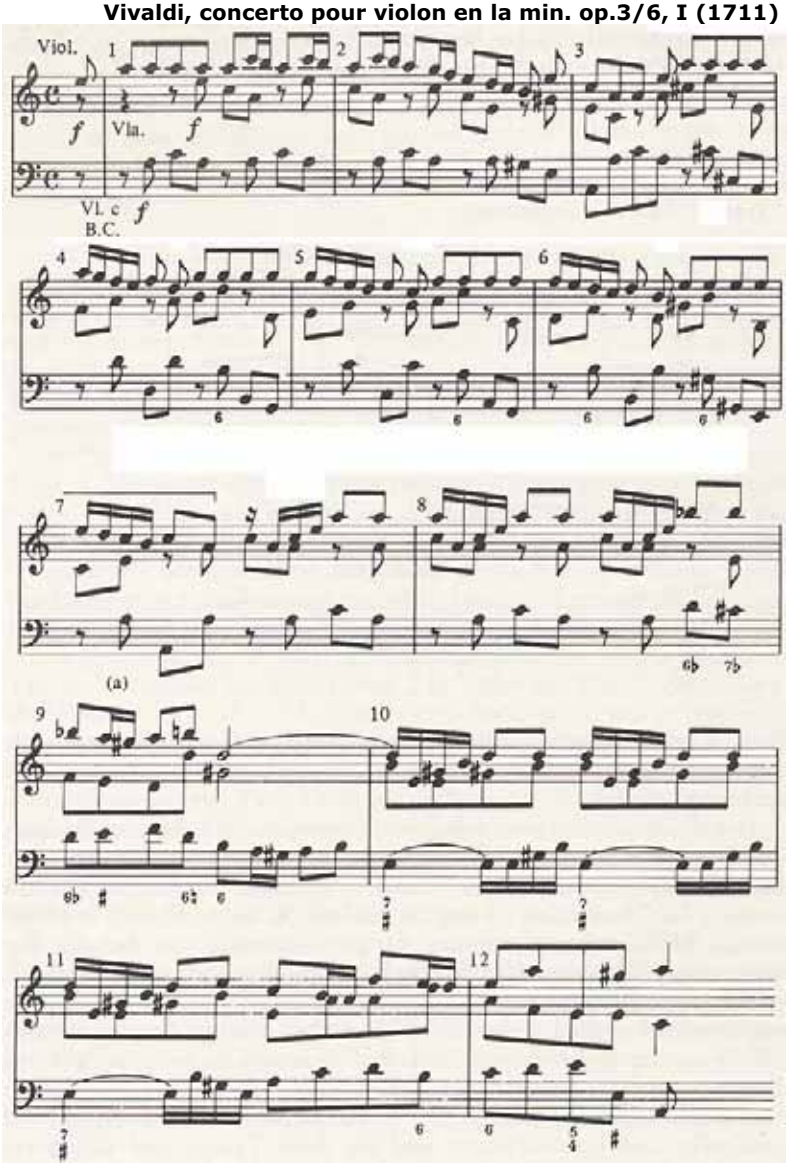
musiciens, chiffre considérable pour l'époque. Le 20 septembre 1689, il publie l'Opus 3 (12 sonates "da chiesa") et est engagé par le cardinal Ottoboni à qui il dédie l'Opus 4 (12 sonates "da camera") en 1694. Le compositeur est à son apogée et fera un séjour à Naples. Il rencontrera Haendel à Rome puis se retire de la vie publique et prépare son Opus 6, seule oeuvre orchestrale de ce compositeur et aujourd'hui la plus connue.
Pour nombre de compositeurs européens, il est le modèle à suivre. Parmi ses disciples, on trouve Geminiani, Tartini, Locatelli pour citer les plus connus...Même Vivaldi s'en inspirera au début de sa carrière (*La Follia*, l'*Estro Armonico*).
Bach, Haendel, Telemann ont connu l'essentiel de la production de Corelli.

- le concerto de soliste : au XVIIe, il était d'usage de faire jouer les passages difficiles par des solistes, en particulier dans les orchestres d'église, souvent composés d'amateurs.
  Le concerto de soliste apparaît à peu près en même temps que le *concerto grosso* et se développe à partir de celui-ci, de par la réduction du *concertino* à un seul instrumentiste ; les solistes peuvent être la trompette, le hautbois, le violon, le clavecin (Bach, à partir de 1730 environ).
  Vivaldi, dont les concertos (à partir de 1712) sont particulièrement significatifs, crée le modèle du concerto en 3 mouvements, reprend des éléments de l'aria d'opéra (dont le lamento pour le mouvement lent), développe la technique de jeu (12e position), nouveaux coups d'archet, utilisation du pouce au violoncelle. Les cantilènes du mouvement central sont souvent improvisées sur quelques accords de la basse continue.
  La thématique des concertos de Vivaldi, reposant sur l'accord parfait, est d'une grande solidité harmonique, et son influence dans ce domaine fut considérable au XVIIIe.
  Il écrit extrêmement rapidement, car il faut nourrir la demande générée par la grande consommation de musique au XVIIIe, caractérisée par une mémoire courte du répertoire.
  Si l'on pense à un Strawinsky, à un Schönberg qui ont horreur de la répétition, et à leurs oeuvres écrites de bout en bout (et qui mettent en cause la conception même du genre « concerto »), Vivaldi, qui a écrit 400 fois le même concerto en garantissant toutefois une efficacité sans pareils, doit être évidemment replacé dans son contexte historique et social.

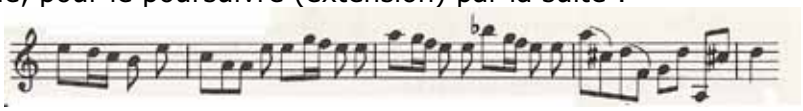
  L'*aria da capo* et le concerto baroque tardif ont donc des points en commun : l'alternance entre la ritournelle et le solo soutenue par une importante ordonnance harmonique.
  Habituellement, c'est la ritournelle orchestrale (refrain) qui ouvre et clôt le premier mouvement (formellement, elle l'encadre) par une harmonie qui revient définitivement à la tonique. Dans l'alternance entre les parties solistes, les épisodes (ou couplets), et la ritournelle, celle-ci revient en effet dans différentes tonalités, telle quelle ou modifiée, complète ou en fragments, avec répétition ou transformation de certains de ses éléments : son retour peut se présenter sous des aspects très variables. Il n'y a pas un nombre fixe d'épisodes ou de ritournelles ; chez Vivaldi toutefois au moins 4 ritournelles alternent avec un nombre correspondant d'épisodes solistes. Cet échange perpétuel n'est pas non plus plat ou à intervalles fixes, il peut advenir à des moments inattendus.
  Pour les ritournelles centrales il n'y a pas de tonalités ni un ordre fixés à l'avance (4 ritournelles T D PT T ne sont qu'une variante possible) : une ritournelle centrale peut apparaître sur n'importe quel degré (de I à VI).
  Les concertos de Vivaldi présentent toutefois une hiérarchie : en majeur dominent le III (PD), le V (D) et le VI (PT) ; le II (PSD) est plus rare et le IV (SD) également ; en mineur, c'est le relatif majeur qui est généralement préféré.

Les épisodes ont le rôle d'amener aux différentes « stations harmoniques » des ritournelles : des solos modulants préparent des ritournelles harmoniquement stables. Les exceptions ne manquent évidemment pas, là où la ritournelle module et l'épisode confirme la tonalité.
La forme est intimement liée à la création mélodique. La ritournelle expose un complexe thématique à contours fixes, toujours de type « extension » : un antécédent, une extension et un épilogue forment des groupes clairement séparés.
Dans l'exemple suivant, l'antécédent présente une prégnance des motifs, rythmique (imitation basse/alto mes.8), une harmonie de tonique confirmée par le V de la mesure 2 : un langage direct plein de fraîcheur.
L'extension se rapporte à l'antécédent (avec son motif de tête prégnant : saut de 4e et son répété *la*) par associations basées sur la marche d'harmonie (complète, de *la* à *la*) par 5es. L'épilogue part de la conclusion de l'extension sur *la* : il s'agit d'une cadence plus ou moins développée, avec des accords brisés, une rythmique et des sons répétés, mais qui introduit dès la mes.10 une nouveauté par la basse qui interrompt son ostinato et ses silences pour continuer sans pauses en imitant le soprano.
Un antécédent de 2½ mes., une extension de 4 et un épilogue de 5 forment donc une ritournelle qui est tout à l'opposé de la période classique :

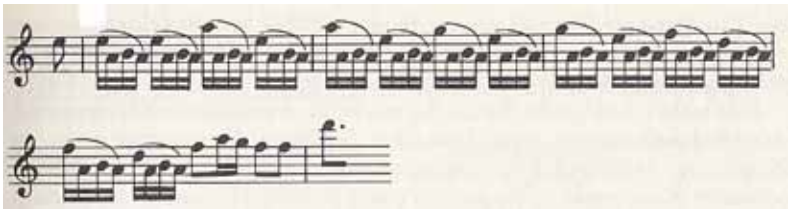
Vivaldi, concerto pour violon en la min. op.3/6, I (1711)



Les épisodes, plus légers présentent des éléments indépendants de la ritournelle, ou poursuivent l'extension de la ritournelle, ou présentent une virtuosité sans liens particuliers avec ce qui a précédé thématiquement. Dans ce concerto, le premier épisode soliste répète l'antécédent de la ritournelle, pour le poursuivre (extension) par la suite :



Le deuxième solo au contraire, avec comme accompagnement l'ostinato de la basse de la ritournelle, s'élance avec des figurations de doubles-croches qui deviennent le moteur du morceau :



Le plan général du mouvement est le suivant : (Ri=ritournelle, Ct=couplet)

Ri	Ct	Ri	Ct	Ri	Ct	Ri	Ct	Ri	Ct	Ri
A	S	A	S	A	S	A	S	A	S	A
la	la-DO	la	la-mi	mi	mi-la	la	la	la	la	la
mes. 1	13	21	24	35	45	58	60	68	71	75

Un autre bon exemple de concerto de soliste est l'**Automne op.8/3, I**, de **Vivaldi**. En voici le schéma formel et harmonique :

R	E	R	E	R	E	R	E	R
T	T	T	T →	Sp →	Tp →	D →	T → D	T
F-dur		*F*-dur		*g*-moll		*C*-dur		*F*-dur
Takt 1	14	27	32	58	68	78	88	107

Biographie

Antonio Vivaldi est né en 1678 à Venise. Son père est violoniste à la basilique St Marc depuis 1665 et était vraisemblablement compositeur lui-même. Antonio est l'aîné de six enfants. Il est destiné à la prêtrise. Il apprend le violon avec son père qu'il remplace de temps à autre à la basilique. Ordonné prêtre le 23 mars 1703, Antonio souffre d'une maladie, certainement de l'asthme, qui le dispense de dire la messe. Il s'adonne alors à la musique, ce qui, à l'époque, n'est pas inconvenant pour un prêtre.

En septembre 1703, Vivaldi est engagé comme maître de violon à l'"*Ospedale della pietà*" sorte d'orphelinat pour jeunes filles. Une partie d'entre elles recevait une éducation spécifiquement musicale et il est incontestable que certaines avaient beaucoup de talent. De très bons concerts y sont donnés régulièrement où ces jeunes filles sont dérobées à la vue du public. Il y est nommé maître de violon puis maître de composition. C'est pour ces élèves que Vivaldi écrira la plupart de ses oeuvres. Ce sera pour lui un extraordinaire terrain d'expérimentation.

Ses concertos sont donnés dans différentes églises de Venise. Vivaldi est également un virtuose du violon et il impressionne de nombreux témoins de l'époque. Il est surnommé "*il rosso*" en raison de sa chevelure rousse.

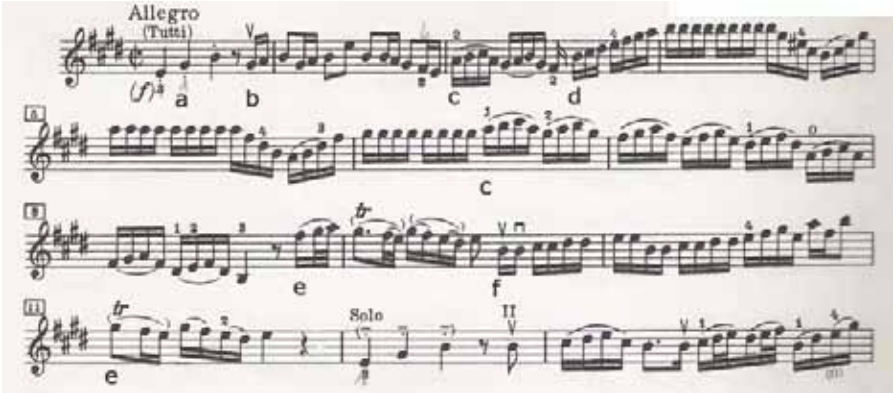
En 1716, on lui donne le poste de "*maestro di concerti*" où il peut alors s'adonner à la composition de musique religieuse. Pratiquement toutes les oeuvres de cette période sont perdues.

La popularité de Vivaldi s'est maintenant étendue au-delà de l'Italie. En 1711, il confie l'édition de ses compositions à Etienne Roger, célèbre éditeur d'Amsterdam grâce à une qualité de reproduction unique à cette époque. Son opus 3 l'*Estro armonico*, recueil de douze concertos pour violon, obtient du succès dans une bonne partie de l'Europe du Nord.
En 1714, il publie *La Stravaganza*, autre recueil de concertos pour violon. La popularité dont jouissait Vivaldi est démontrée par le fait qu'Etienne Roger commandera les opus 5, 6 et 7 à Vivaldi et les fera graver à ses frais.

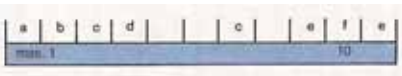
A partir de 1718, Vivaldi entame une longue période de voyages pour répondre à des commandes du Nord de l'Italie. Il reste néanmoins attaché au service de l'*Ospedale* et y officie à chaque retour. De 1718 à 1720, il est à Mantoue. De 1723 à 1725 il est à Rome où il passe plusieurs saisons et a deux fois l'occasion de jouer devant le pape. De 1726 à 1728, il séjourne pour la deuxième fois à Venise. Il aura là l'occasion de se consacrer au théâtre. Sa popularité est au zénith. Il dédie son opus 8 : *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (dans lequel figurent "les quatre saisons") au comte Morzin.

La fin de Vivaldi à Vienne n'est pas connue excepté qu'il y mourut le 28 juillet 1741 dans la famille Satler d'une "inflammation interne (terme de l'époque)" pauvre et oublié de tous. Néanmoins il eut le droit à une messe de requiem à la cathédrale de St. Etienne dans laquelle chantait, parmi les choeurs, le jeune Joseph Haydn.

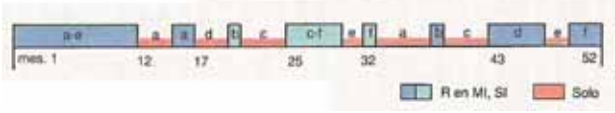
Bach transcrit 16 concertos (dont 10 pour violon) de Vivaldi pour clavecin ou orgue afin de se familiariser avec ce genre nouveau. Il écrit ensuite ses propres concertos pour violon et clavecin. Bach renonce à la clarté vivaldienne au profit d'un dense tissu contrapuntique, d'imitations, d'une redistribution des ritournelles. Il en approfondit le contenu musical : sa musique parait moins claire et vive que celle des maîtres italiens, mais plus riche et imaginative.
La ritournelle du 1er mouvement du **concerto pour violon nº2 en mi maj**. comprend 6 motifs (contre 1-2 chez Vivaldi) :



Plan du refrain



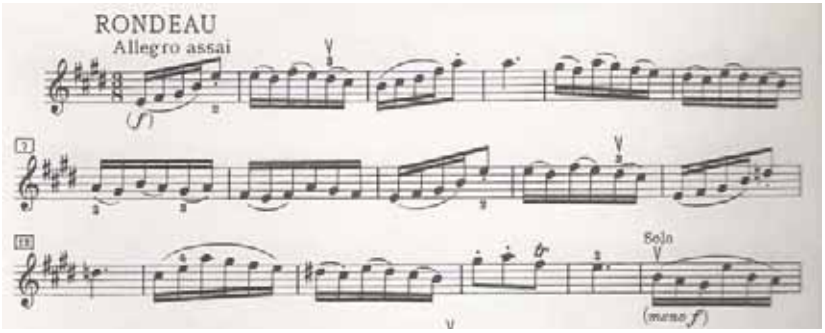
Plan du mouvement



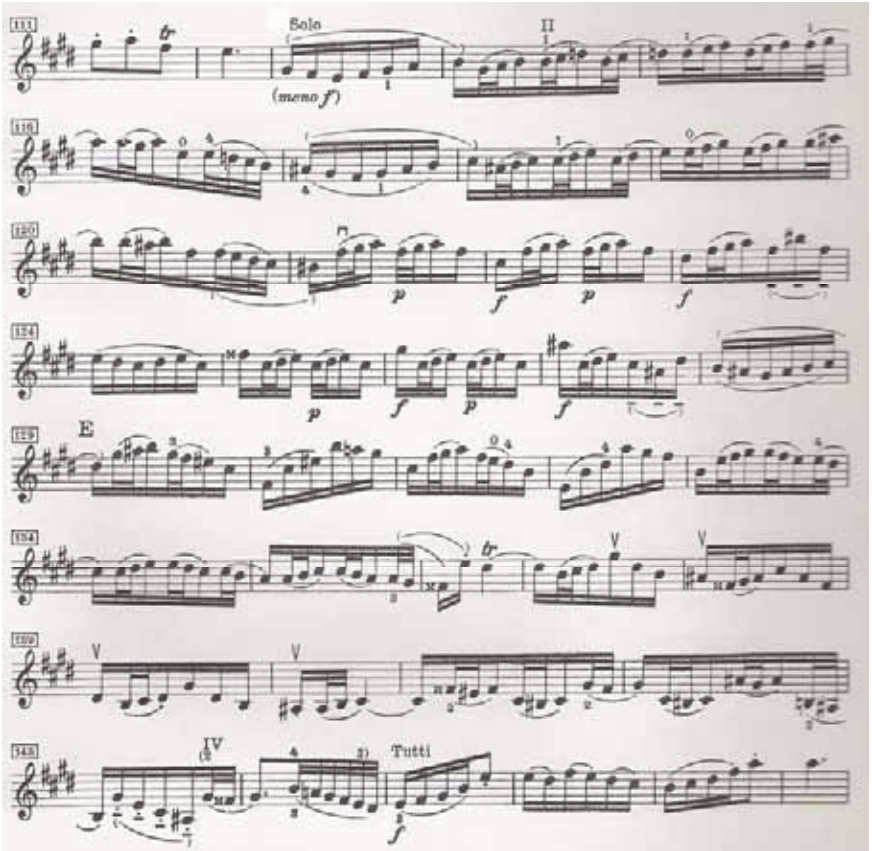
Le 3e mouvement de ce même concerto est un rondo, succession de refrains (qui reviennent toujours dans la tonalité principale) séparés par des couplets (modulants). Chaque partie comporte 16 mesures, sauf une de 32 :

a	b	a	c	a	d	a	e	a
16	16	16	16	16	16	16	32	16

Le thème a est plutôt carré,



tandis que les couplets sont plus souples (e, de 32 mesures):



B. La sonate

Un des fruits du nouveau style apparu autour de 1600 est la cantate de chambre italienne, un morceau chanté (cantate) pour voix soliste et basse continue, pensé pour des exécutions privées (la « chambre »).
La sonate demande au contraire que quelque chose soit joué (*sonare*=jouer) au lieu d'être chanté. Au début, ces pièces sont de forme très libre, et laissent la voie libre à l'improvisation.

Au cours du XVIIe, apparaissent pourtant deux types principaux de sonate qui reçoivent, à la fin du siècle, une forme bien déterminée avec Corelli :

- la sonate de chambre (*sonata da camera*) : un prélude est suivi de 2 à 4 danses (en fait forme italienne de la *suite*) ;

- la sonate d'église (*sonata da chiesa*) présente 4 mouvements: lent (de style sévère) – vif (fugué) – lent –vif.
  Corelli y modifie volontiers le tempo au sein d'un même mouvement : 6 fois dans le 3e mouvement de la sonate en trio op.1,5 sur 30 mesures…

Chaque mouvement est généralement biparti, chacune des parties étant reprise. Tous les mouvements sont dans la même tonalité (le 3e mouvement de la sonate d'église toutefois souvent au relatif).
Corelli créé avec ses 12 sonates pour violon et basse continue une œuvre de référence de la littérature de violon, qui regroupe les techniques des doubles cordes et les figurations alors en usage et qui demeure la base de la formation de tout violoniste jusqu'au cœur du XIXe. On y trouve à la fois la sonate d'église et la sonate de chambre, dont les variations sur *la Folia* (nº 12).

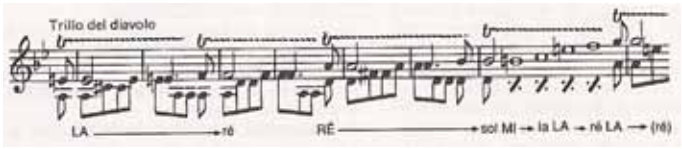
Du point de vue de la distribution, la sonate baroque se présente sous deux aspects principaux :

- la sonate en trio, écrite à l'origine pour 2 parties supérieures (violons) et basse continue, a été adaptée par Bach pour orgue seul ou pour deux instruments : un instrument mélodique (violon, flûte) et un clavecin avec *deux parties* obligées (précurseur de la sonate classique piano-violon) ;

- la sonate en solo (un violon et basse continue), apparue au début du XVIIIe (Corelli) ;

- la sonate pour instrument soliste, qui se rattache souvent à la suite.

La sonate en sol min. pour violon seul « **Le trille du diable** » de Giuseppe Tartini (vers 1735), en est un bon exemple. Le trille qui a donné son nom à la sonate se trouve dans un passage en marche caractéristique du baroque :



La sonate préclassique repose sur l'emploi de motifs courts et de phrases nettement contrastées : les sonates pour clavier seul de Domenico Scarlatti (fils d'Alessandro, 1685 – 1757), en un mouvement, sont caractéristiques de ce style. Scarlatti a écrit plus de 550 sonates : issues de la *toccata*, de la *canzone*, du *capriccio* italiens, elles poussent la virtuosité et les effets sonores à l'extrême :

grands sauts, répétitions rapides de notes, successions de tierces ou de sixtes, octaves, trilles. Le plupart des sonates sont à 2 voix et en 2 parties. Les motifs en général courts s'enchaînent avec beaucoup de fantaisie, dans un souci de diversité et à une allure généralement vive.
Scarlatti groupe la plupart de ses sonates en paires, en ébauchant ainsi la forme à plusieurs mouvements de la sonate ultérieure.

Biographie
Domenico Scarlatti est le sixième enfant d'Alessandro Scarlatti (1660-1725) dont il reçoit sa formation musicale. En 1701 il est compositeur et organiste à la chapelle royale de Naples.
En 1702 il fait un cour séjour avec son père à la cour de Toscane à Florence, puis il le rejoint à Rome. En 1703 il crée son premier opéra, *l'Ottavia ristituita al trono* et *Il Giustino* à la cour de Naples. En 1705 il se perfectionne à Venise auprès de F. Gasparini. Il fait la connaissance de Vivaldi et de Händel. Son père le recommande auprès du prince Ferdinand de Médicis à Florence.
De 1709 à 1714, il est maître de chapelle de la reine Maria Casimira de Pologne, à Rome ; il y compose des opéras : en 1711 il crée *Tolomeo*, en 1712, *Tetide in Sciro*. En 1713 il est assistant à Saint-Pierre. La même année il crée *Ifigenia in Aulide* et *Ifigenia in Tauri* en 1714, *Amor d'un ombra*. La même année, la reine quitte Rome. En 1714 il est maître de chapelle du Marques de Fontes ambassadeur du Portugal auprès du pape. De 1714 à 1719 il est maître de chapelle à Saint-Pierre. C'est peut-être à ce poste qu'il compose son *Miserere* et son *Stabat Mater* à dix voix.
Séjours en Angleterre, à Lisbonne, à Séville, Madrid. En 1746, il nommé maître de musique des rois catholiques quand le prince Fernando accède au trône (Fernando VI). En 1754 il compose la *Messe* et en 1756 le *Salve Regina*.
Il laisse plus de 550 pièces de clavecin. Ces dernières sont peu publiées de son vivant, pas du tout en Espagne ou en Italie. Les manuscrits sont très beaux et sont peut-être de la main de Carlo Farinelli, le célèbre chanteur. Ils ne sont pas datés, aucun n'est autographe. Beaucoup d'oeuvres lui ont donc été attribuées à tort.

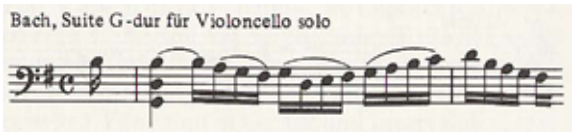
C. La suite

La suite est une succession de danses, véritables ou stylisées, ou de pièces libres ; elle joue un rôle particulièrement important à l'époque baroque. En général, les mouvements sont dans la même tonalité.
La musique de danse, à côté de la musique vocale dominante, est le deuxième précurseur de la musique instrumentale.
Une musique simple destinée à l'utilisation pratique (la danse !), sera organisée en *suite* et stylisée, en créant une véritable œuvre d'art sur différents mouvements.

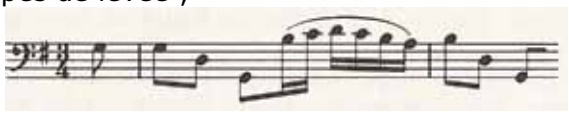
La suite trouve son origine dans les paires de danses du XVIe (qui elles remontent au Moyen-Âge), qui font succéder à une première danse lente de rythme binaire une deuxième danse rapide de rythme ternaire (à l'origine improvisée à partir de la première).
A la cour, on les désigne sous le nom de **pavane** et **gaillarde** ou pavane et ***saltarello***.
Au début du XVIIe, les danses sont liées entre elles par le même matériel thématique, seul le tempo et la mesure changent de mouvement en mouvement , pour créer un contraste.

Dans le cours du XVIIe, elles sont remplacées (tout en maintenant le contraste, chaque mouvement étant biparti, avec ses caractéristiques propres) par :

- l'**allemande** : lente, 4/4, d'origine allemande, avec mouvement mesuré et fluide et levée (𝅘𝅥𝅯, ♪ ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) ;

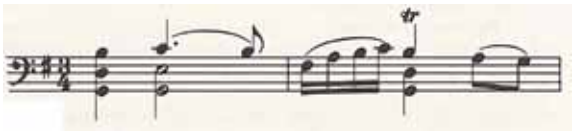


- la **courante** : vif, 3 temps, d'origine française, plus rapide que l'allemande avec différents types de levée ;

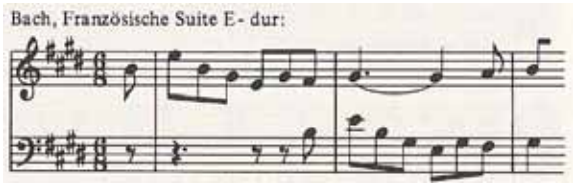


D'autres danses, également contrastantes, s'ajoutent à cette paire :

- la **sarabande :** espagnole, lente, grave, à 3/2, normalement sans levée. Signe particulier : accentuation sur le deuxième temps, avec rythme typique : ♩ ♩· ♪



- la **gigue** anglaise, rapide, 6/8 ou 12/8, avec levée (surtout ♪). Signe particulier : début en imitation, dans la deuxième partie souvent inversée.



Ces 4 danses formeront ultérieurement la base de la **suite baroque**.

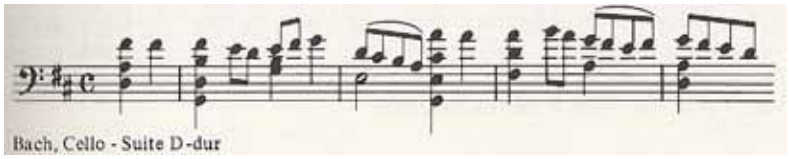
D'autres termes servent à désigner la suite :

- **partita** (italien, de *partire*, partager)
- **ordre** : terme utilisé par Couperin dans ses pièces de clavecin
- **ouverture** (à la française): le mouvement introductif donne ici son nom à la suite entière (Bach, suites pour orchestre)
- en Italie, la suite prend au XVIIe la forme de la **sonate de chambre**, qui mêle parfois aux danses des mouvements libres. La succession de ces mouvements n'est pas fixe, mais mouvements lents et rapides alternent généralement. Corelli place en tête un prélude. Chacune de ses sonates constitue véritablement un cycle : tous les mouvements sont dans la même tonalité, et sont parfois liés par certaines parentés thématiques.
- les **ordres** de Couperin, de structure très libre, comprennent de nombreuses pièces de caractère.

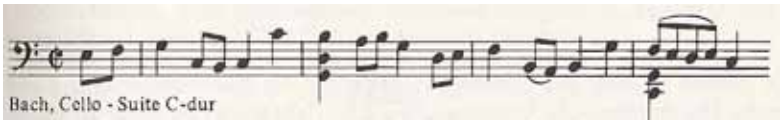
En France se développent particulièrement la suite de ballet et la suite pour orchestre (Lully, Rameau), toutes deux de structure assez libre.

En revanche, la suite pour luth ou clavecin s'appuie sur les 4 danses de base, que complètent d'autres danses de cour :

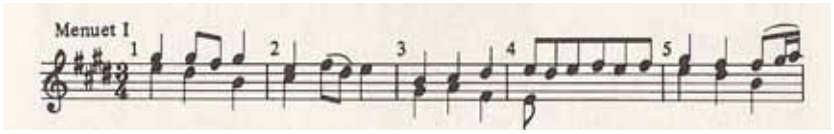
- **gavotte**, avec mouvement modéré, binaire, avec la levée typique ♩ ♩ :



- **bourrée**, rapide, binaire, le plus souvent avec une levée nerveuse ♪♪



- **menuet**, à 3 temps (de la partita en mi maj. pour violon seul)



Un mouvement de suite est biparti, chaque partie est répétée. Déterminant pour la forme est l'écoulement harmonique : la première partie d'un mouvement en *majeur* amène à la dominante, la deuxième de la dominante de retour à la tonique. Le retour est le plus souvent enrichi par une cadence sur une tonalité voisine, la plupart du temps le relatif.
Les mouvements en *mineur* présentent la même structure ou échangent la position de la dominante et du relatif ; dans la deuxième partie, il y a volontiers une cadence sur la sous-dominante mineure. Les modèles sont donc les suivants :

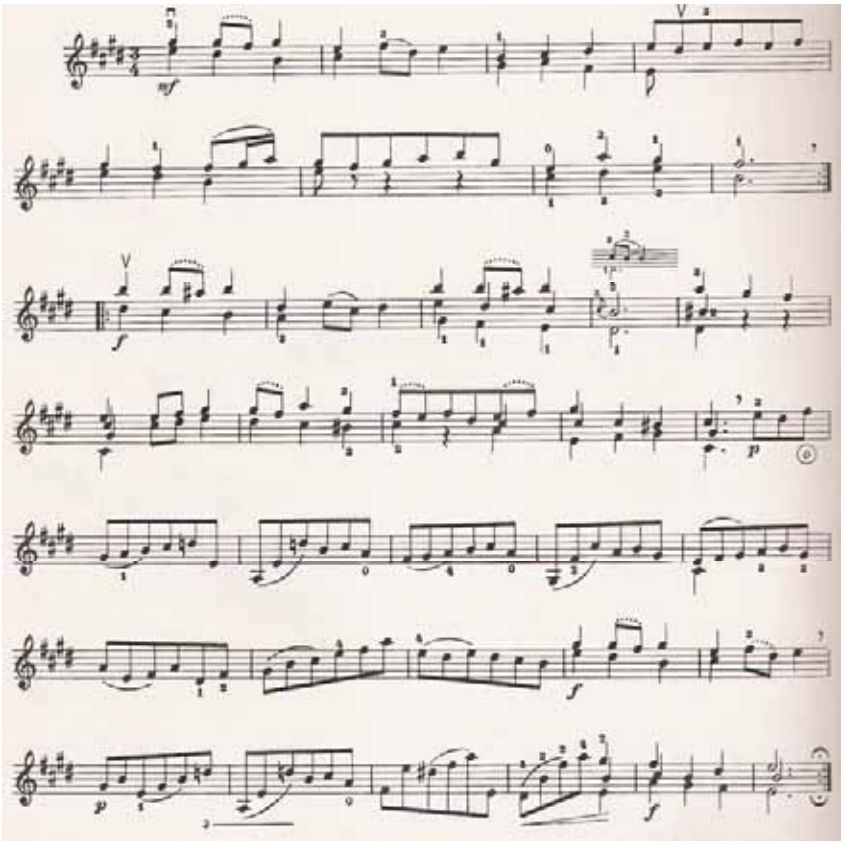
Majeur ||: T D :||: D cadence à la PT T :||

Mineur ||: t D :||: D cadence à la Pt t :||

ou ||: t Pt :||: Pt cadence à la D t :||

La deuxième partie commence généralement avec le même motif que la première. Une reprise n'a ou pas lieu du tout ou de manière tout au plus esquissée.
Cette conception (la fermeture provoquée par le retour à la tonique) a influencé fortement la pensée formelle postérieure, on le constate déjà dans les sonates de C.P.E. Bach (1753).

Examinons maintenant de plus près un mouvement de suite, le menuet de Bach cité antérieurement.



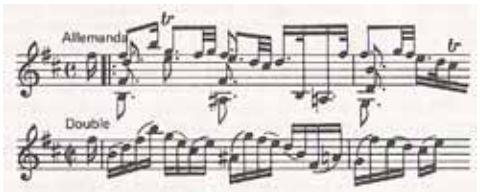
Ce menuet comporte 2 parties. Les deux sont répétées. Avec 26 mesures, la deuxième partie est 3 fois plus importante que la première. A la mesure 27/28 a lieu une sorte de reprise thématique. D'autres césures importantes sont données par l'harmonie : la demi-cadence sur la dominante (mes.8), la cadence au relatif (do# min., mes. 17/18).
Forme globale simple, construction interne raffinée. Au début 8 mesures : 4+4, le premier groupe de 4 comme 2 (1+1)+2 mes., le deuxième groupe, relié par les croches, comme un tout. Ce qui est caché là dedans comme énergie, sera dévoilé dans la deuxième partie.
Après la double barre, un début motivique semblable au début, 4 mesures, qui présentent 3 fois le rythme ♩ ♪♪♩ ; après le repos (𝅗𝅥.), mes. 12 plus de force : 6

(2+4) mes. jusqu'au relatif. Après : 8 mes. en mouvement de croches, dont la force motrice se superpose à la marche (non rigoureuse, mes. 19, 20 jusqu'à 21, 22). Ensuite la conséquence raffinée : la maestria , les 8 dernières mesures en tant que 2+6 (différentes des 4+4 du début !), le mouvement tranquille (mes.29-30 correspondent aux mes. 19-20) se poursuit jusqu'au passage final.
Des groupes de 2, 4, 6 et 8 mesures : un ordre de grandeurs compréhensible, mais qui est tout le temps mis au second plan par la traction de l'énergie linéaire. Le rythme caractéristique ♩ ♪♪𝅗𝅥, souligné par les répétitions après la double barre,

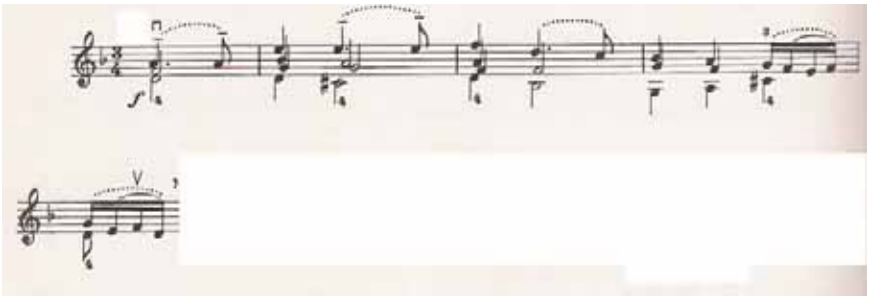
est tombé à la fin depuis longtemps dans l'oubli. Les mes. 27-28 jouent le rôle d'une signification formelle, afin que le menuet ne s'écoule pas tout à fait sans une pause de réflexion.

1652, Paris: l'allemand Johann Jakob Froberger séjourne en France, où il se familiarise avec le *style brisé* des luthistes et des clavecinistes français. Il compose des *suites* de clavecin. Il contribue à en fixer la forme. C'est à Paris qu'il exerce son influence sans doute la plus déterminante. En témoignent les *Préludes non mesurés* de Louis Couperin, dont un est composé *à l'imitation de M. Froberger.*

Les 6 suites pour violoncelle de Bach s'apparentent à la suite anglaise, tandis que les 6 sonates et partitas pour violon seul, constituent l'oeuvre de référence der la littérature du violon baroque.
Le recueil comprend 3 sonates d'église, avec chacune 2 mouvements lents chantants et 2 mouvements vifs fugués, auxquels s'ajoutent an alternance 3 partitas avec les danses habituelles. L'écriture de Bach est polyphonique et linéaire, avec des accords qui peuvent se dissoudre en lignes et en arpèges ; inversement dans une ligne peut transparaître une polyphonie cachée. Ainsi, dans le double suivant, Partita nº 1, les notes importantes de la mélodie et l'harmonie sont préservées :

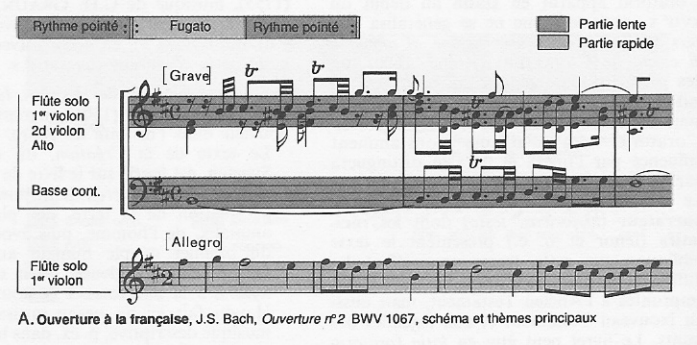


La partita nº 2 en ré min. se conclut par la célèbre **chaconne** (variations sur basse obstinée), qui utilise comme thème mélodique la partie supérieure des 4 premières mesures ; mais les variations reposent en fait sur les 4 notes de la basse, qui constituent un clair schéma cadentiel (I, VII, VI, V).
Ce schéma, répété 64 fois, donne lieu à des variations d'une richesse extraordinaire :



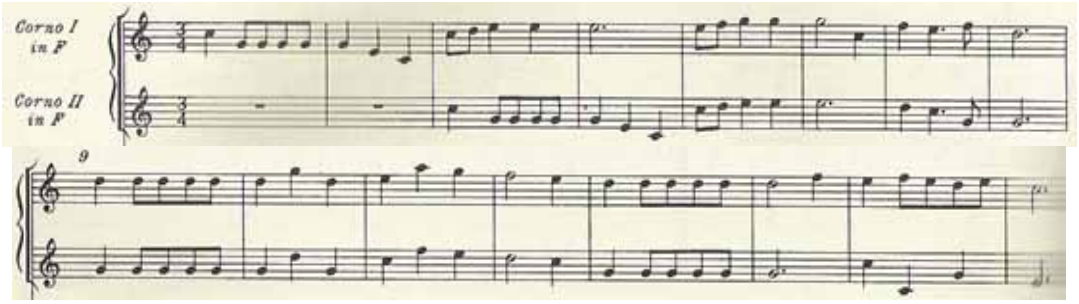
A toutes ses suites (mis à part les suites françaises et 2 des partitas pour violon seul), Bach fait précéder un prélude, et il annonce ainsi en quelque sorte la disparition du genre.
Ses 4 suites pour orchestre sont intitulées « ouverture », l'introduction donne son nom au tout : elle n'est plus le « prélude », mais devient l'essentiel.
En chiffres, sans compter les répétitions : l'ouverture en do maj. est aussi longue que la moitié des danses suivantes (144 : 253 mesures), l'ouverture en si min. présente la relation 215 contre 208 mesures…
Le moment central s'éloigne des mouvements de danse et passe « en tête »…

Bach, ouverture II en si min. BWV 1067 (avec flûte concertante)



A. **Ouverture à la française**, J.S. Bach, *Ouverture n°2* BWV 1067, schéma et thèmes principaux

Chez Händel cette tendance est moins marquée.
Pour les fêtes nautiques données par Georges Ier sur la Tamise que Händel compose sa ***Water Music*** : 3 suites en fa (1715), ré (1717), sol (1736) (formations différentes).
Le **menuet** (nº7) comporte des mélodies en accords parfaits caractéristiques des cors, avec imitations, mouvement parallèle et phrases courtes : l'écriture est claire et facile à comprendre (sorte de « polyphonie apparente » :



La ***Musique pour les feux d'artifice***, dans sa version originale, destinée à être jouée en plein air, fait appel à un vaste ensemble (12 hautbois pour la voix supérieure), avant d'être arrangée pour une formation de concert normale.

A partir du milieu du XVIIIe, la suite est donc supplantée peu à peu par le divertimento, la sérénade, la sonate et la symphonie.
Des anciennes danses de cour, seul se maintint, dans les nouveaux genres de musique instrumentale, le **menuet**.

D. Autres pièces instrumentales

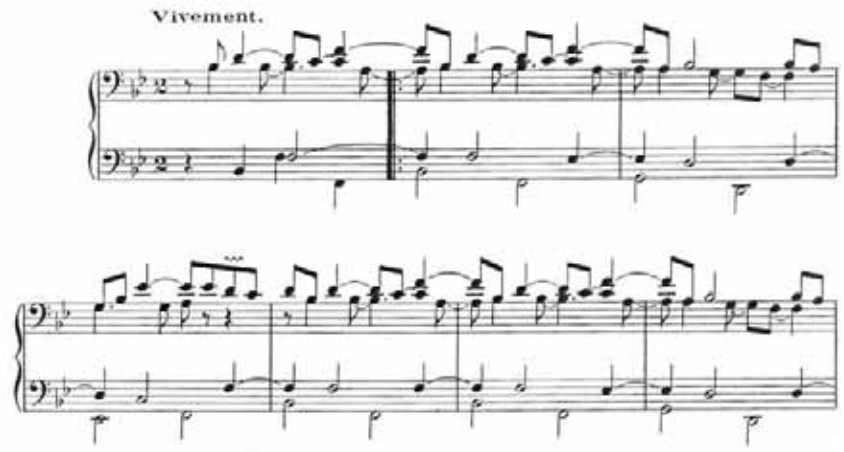
Ce sont les 3 instruments à clavier de l'époque qui dominent le baroque : l'orgue, le clavecin (qui jouent un rôle central) et le clavicorde.
Les répertoires des 3 instruments sont parfois mal définis, mais on peut cependant se baser sur :
- les indications, par ex. « *per organo* » ;
- le genre : la musique religieuse est avant tout destinée à l'orgue ;
- les différences d'écriture : le clavecin n'a pas de pédalier ; l'orgue peut soutenir des notes longues, tandis que le clavecin préfère les notes répétées, les trilles ;
- les deux utilisent les changements de registre.

Ces 2 instruments sont en mesure d'exécuter la basse continue et de jouer des pièces à plusieurs voix.
L'Italie développe la **sonate** (Scarlatti), la France la **suite** (« **ordres** » de Couperin, terme qui lui donna plus de liberté pour arranger les différents mouvements), l'Allemagne opérera une fusion de ces styles (« *stile misto* ») :

Les musiciens des XVIIe et XVIIIe siècles ont été, pour la première fois dans l'histoire, confrontés à la nécessité d'envisager leur art sous l'angle de la multiplicité des styles d'écriture. L'aspect inédit de cette situation a été ressenti par tous les musiciens du début du XVIIe et forme l'une des ruptures les plus saisissantes de cette époque. Elle a parfaitement été stigmatisée par Angelo Berardi dans ses *Miscellanea musicale* de 1689 : «Les maîtres anciens n'avaient qu'un style et qu'une pratique; les maîtres modernes ont trois styles : d'église, de chambre et de théâtre, et deux manières, la première et la seconde. »
Les styles varient en premier lieu selon les pays. Cette idée se généralise au XVIIe siècle, la notion de style se confondant peu a peu avec celle de *goût.*
Mais en ce qui concerne les goûts nationaux, tous les auteurs s'accordent pour reconnaître que l'Europe du XVIIIe voit s'opposer deux goûts dominants : le français et l'italien.
François Couperin, dans son recueil de pièces en concerts *Les goûts réunis* (Paris, 1724), s'emploie à les réconcilier : «Le goût Italien et le goût François ont partagé depuis longtemps la République de la Musique; a mon égard, j'ay toujours estimé les choses qui le meritoient, sans acception d'Auteurs ny de Nation.»
Les auteurs germaniques, tels Bach, Haendel, Telemann, mais aussi les auteurs anglais, se trouvent dans la nécessité de pratiquer les deux styles, et de les associer à leur tradition nationale. Bach compose des «suites françaises », des «ouvertures» et des «concertos italiens» où les formes étrangères fusionnent avec la tradition d'écriture contrapuntique germanique, pour former un style unique : le sien.
Bien avant Couperin, Bach, Haendel et Telemann, un compositeur fascinant de la seconde moitié du XVIIe a exprimé mieux que quiconque l'idéal des Goûts réunis.
L'allemand Georg Muffat est incontestablement l'un des auteurs les plus déterminants de la fin du XVIIe siècle. Après ses séjours d'étude auprès de Lully en France et Corelli en Italie, il a su créer un art original qui emprunta autant à la musique française qu'à la musique italienne. Mêlant l'héritage de ses deux maîtres, Lully et Corelli, il forgea une esthétique nouvelle, qui préfigure celle des «goûts réunis» de Couperin, et constitue l'une des sources du style germanique du XVIIIe siècle, en particulier de celui de Bach et de Haendel.
Musicien européen avant la lettre, il permit ainsi aux musiciens français, italiens et germaniques de découvrir l'art, souvent méconnu, de leurs voisins respectifs. Cette entreprise militante en faveur d'une meilleure connaissance des styles de chaque nation était doublée d'une attitude philosophique, qui semblait vouloir prôner l'accession a une paix durable par une meilleure connaissance des usages de l'Autre. Ainsi, il conclut la préface de son *Florilegium primum* par ce propos admirable: «Ma Profession est bien éloignée du tumulte des armes et des raisons d'estat qui les font prendre. Je m'occupe aux notes, aux chordes, et aux sons. Je m'exerce à l'Etude d'une douce Symphonie: lorsque je mêle des airs François, à ceux des Allemans et des Italiens, ce n'est pas pour émouvoir une guerre; mais plustôt préluder peut-être à l'harmonie de tant de nations, à l'aymable Paix.»

1) <u>Pièce de caractère</u>
Des pièces de caractère se rencontrent déjà chez les luthistes des XVIe – XVIIe, et chez les clavecinistes français et leurs successeurs allemands du XVIIIe.
En France, c'est le genre de prédilection de la fin du baroque : la *pièce de caractère* fait généralement partie d'un recueil ou d'une suite (ordre), et où l'expression des sentiments, la peinture des climats et des caractères et l'invention musicale sont d'une grande richesse.

Ce genre de pièce instrumentale brève sans forme fixe, écrite le plus souvent pour clavier, porte généralement un titre extra-musical. Elle se situe entre la musique pure et la musique « à programme ». Elle demande souvent une exécution raffinée et gracieuse, qui s'éloigne parfois de la notation : notes inégales, jeu irrégulier avec de subtils ralentissements, accélérations, etc.
Dans la pièce de François Couperin (1668 – 1733) « Les barricades mystérieuses », extraite de son 6e ordre, on peut considérer comme élément de musique pure la structure de rondeau (refrain réapparaissant entre des épisodes : 43 de ses 234 pièces de clavecin portent cette forme), le caractère de la danse, la manière dont il faut interpréter la pièce : « Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute, prendre bien garde à ne point rester sur des notes dont la valeur soit finie ». Mais d'autre part elle porte un titre extra-musical, qui tente d'en caractériser l'atmosphère. Le titre est donc poétique, descriptif, subjectif, sa signification n'est ni claire ni évidente : les mains sont certainement « barricadées » dans le registre grave du clavecin…on a même parlé, en guise d'explication, des « dessous » féminins (ceinture de chasteté) !
Ce rondeau est l'un des meilleurs exemples du *style brisé* typiquement français technique provenant du luth où la ligne mélodique apparaît dans un contexte arpégé :

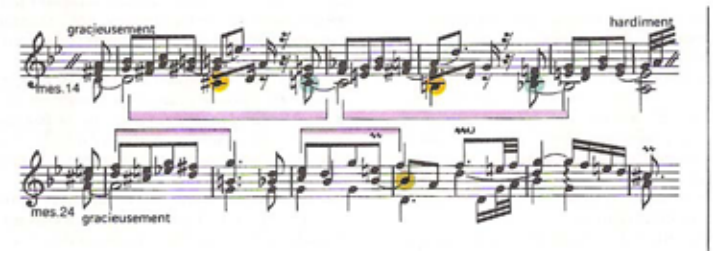


Nommé en 1693 compositeur à la Chapelle royale puis l'année suivante maître de clavecin des Enfants de France à Versailles, **Couperin** va donc écrire pour la Cour des pièces pour clavecin, qui assureront sa renommée auprès des générations suivantes.
Répondant aux devoirs de sa charge auprès de ses élèves princiers de Versailles, Couperin écrivit des dizaines de pièces pour clavecin, graduées selon leur difficulté technique, équivalant pour l'exercice, la longueur et l'atmosphère aux *Sonates* de Domenico Scarlatti.
Pour autant, il ne s'agit pas de petits galops scolaires visant au seul entraînement des mains. Les enfants royaux ne sont pas de simples amateurs fortunés qui tiendraient la leçon de musique pour une occupation dérisoire. Comme leur père Louis XIV, guitariste et danseur, ils sont doués pour la musique, qui fait partie du spectacle permanent de Versailles et des soucis personnels du roi.
Chacun des quatre *Livres pour clavecin* est divisé en suites appelées **ordres**, qui contiennent elles-mêmes un nombre variable de pièces, de cinq à huit le plus souvent, aux tonalités très choisies. Dans le seul *Quatrième Livre*, par exemple, Couperin utilise quinze tonalités différentes, soit cinq de plus que Haëndel ou Rameau dans toutes leurs oeuvres pour clavier, ce qui souligne l'attachement que porte le compositeur aux nuances d'expression que permet, au-delà du seul travail rythmique ou mélodique, le placement de la voix dans l'échelle des sons.

Le *Deuxième Livre*, qui contient les ordres six à douze, met en évidence une maîtrise mieux assurée de l'écriture et du style, ainsi qu'une logique souterraine liant plus étroitement l'une à l'autre les différentes pièces, qui doivent se jouer par suites complètes, comme il en va des *Partitas* de Bach ou des sonates romantiques, et non par morceaux disséqués. Dans ce *Livre*, on entend aussi à l'oeuvre un précepte que Couperin avait formulé en 1716 dans son traité *l'Art de toucher le clavecin*: "J'avancerai de bonne foy que j'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend." Tel est bien le cas avec les fameuses *Barricades mystérieuses*, avec les *Bergeries* que Bach recopiera, ou avec presque toutes les pièces des merveilleux septième et huitième ordres (dans ce dernier, une incomparable *Passacaille* en si mineur).
Ainsi, Couperin apparaît bien comme l'un des grands maîtres du clavier en ce siècle qui en connut beaucoup, pour son art unique de peindre en quelques soupirs une palette d'émotions entrelacées. Johannes Brahms, qui donna une édition de ses oeuvres pour clavecin, affirmait ainsi sa dette: "Scarlatti, Haendel et Bach sont au nombre de ses élèves ».
Outre des *Sonades* (Couperin tenait beaucoup à cette francisation du titre), il faut citer les quatre "nouveaux concerts" intitulés *les Goûts réunis* (1724), comprenant une oeuvre à l'ampleur très particulière sous-titrée "le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli". Cette "Apothéose" est en fait une grande "sonade à trois" en sept mouvements. Non seulement Couperin y pastiche à la perfection le maître italien (tout comme il le fera d'un autre dans son *Apothéose de Lully*, en 1725 : cette pièce évoque l'arrivée de Lully au Parnasse et sa rencontre avec Corelli), mais il réussit surtout une partition parfaitement homogène, admirable d'équilibre et de science de l'écriture. L'hommage de Couperin aux deux maîtres des deux nations jusqu'alors opposées scelle également la réconciliation de la suite française et de la sonate italienne. Il offre ainsi un nouvel idéal stylistique aux musiciens européens du XVIIIe.

Rameau publie ses *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* (Paris, vers 1728). Les mouvements chromatiques paraissent d'une grande audace. En bon théoricien, Rameau explique dans la préface que le ton entier des mes. 15-17 est la somme d'un demi-ton chromatique et d'un demi-ton diatonique. La cadence évitée de la mes. 28 est également surprenante. Par son raffinement harmonique, la pièce annonce le *style sensible :*

***L'enharmonique*, Nouvelles suites (1736)**



Biographie
Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Son père Jean Rameau, organiste à Dijon, est peut-être le premier professeur de musique de Jean-Philippe.
Il est scolarisé au collège des Jésuites des Godrans. Mauvais élève, il doit quitter le collège. Après un séjour de quelques mois en Italie, il est de nouveau en France en 1701. En 1702 il est maître de chapelle à la cathédrale d'Avignon. La même année il est engagé comme maître de chapelle à la cathédrale de Clermont, mais n'achève pas sa période. Il est à Paris en 1706 et publie son *Premier livre de clavecin*.
En 1709 il obtient l'orgue de Notre-Dame à Dijon en succession de son père.
Il s'installe définitivement à Paris en 1722 / 1723. Il y écrit des premiers articles et publie son *Traité d'harmonie*. Son *Deuxième livre de pièces de clavecin* paraît en

1724. Il tient les orgues du Noviciat des Jésuites à Sainte-Croix de la Bretonnerie jusque'en 1738.
Son fils Claude naît en 1727, vers la même année, il est présenté au riche mécène et fermier général Le Riche de la Pouplinière. Rameau dirige son orchestre à partie de 1731, donne des leçons de musique à Madame de la Pouplinière et loge de 1746 à 1752 dans son hôtel particulier. Il y rencontre l'abbé Pellegrin et Voltaire qui deviennent ses premiers librettistes.
Le 1er octobre 1733 *Hippolyte et Aricie*, son premier opéra est créé à l'Académie de musique, *Les Indes galantes* sont données en 1735, *Castor et Pollux* est créé en 1737, *Dardanus* mais aussi *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* en 1739, *Platée* en 1745, *Zoroastre,* la même année, Louis XV le nomme Compositeur de la Musique de la Chambre.
Il se querelle avec le Pouplinière en 1753 et change de domicile.
Il participe à une vive polémique avec les encyclopédistes dans la «Querelle des Bouffons» et publie en 1755 *Les erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*.
Il est inhumé à St-Eustache avant d'avoir pu créer *Les Boréades.*

2) Toccata et prélude de choral

La musique d'orgue atteint son apogée à l'époque baroque. La sonorité vaste et claire de I'instrument correspond a la sensibilité musicale du baroque: une représentation ample et concertante, des passions fortes, un contenu religieux et spéculatif. A partir de 1750, la subjectivité du « style sensible » provoque un déclin de la musique d'orgue.
L'orgue baroque, grâce a son principal grandiose, ses brillantes mixtures, ses anches incisives, sa dynamique et ses timbres en paliers, passe pour « l'instrument des instruments », regroupant «presque tous les autres instruments de musique» (Praetorius, 1618). Genres libres: ricercare, canzone, pastorale, variations, passacaille, toccata, prélude, fugue, fantaisie, trio, concerto.
Les genres issus du choral (transcriptions de choral) ont trois fonctions: *préluder* (prélude de choral), *accompagner,* le plus souvent a 4 voix, ou *alterner* avec le choeur ou les fidèles. Le choral d'orgue est le principal genre liturgique. Avec des interpolations entre les versets, il devient fantaisie de choral (Buxtehude, qui en agrandit les dimensions, et développe également la toccata et la fugue). Dans la partita de choral, les strophes du choral s'enchaînent comme des variations.

Bach découvre à Ohrdurf (1695-1700), auprès de son frère J. Christoph, la tradition d'Allemagne du Sud et du Centre (Pachelbel, Froberger, qui avait étudié avec Frescobaldi). Il est ensuite organiste à Arnstadt et Mühlhausen, où il écrit dans la tradition du Nord ses préludes, fantaisies, fugues de choral, chorals, préludes, fugues, toccatas et fantaisies. L'influence que Buxtehude (séjour à Lübeck, automne 1705) a sur lui sera déterminante sous beaucoup d'aspects.
La **toccata**, d'origine vénitienne, est un bref prélude (*intonazione*) ou une plus grande forme autonome (souvent pour l'élévation) aux sections multiples. Ses caractéristiques sont les imitations, les motifs de basse, les traits, les mouvements parallèles ; les différentes parties s'enchaînent de manière vivante et dramatique.
La **toccata** connaît une évolution particulière: à la fin du XVIe elle comporte déjà des passages fugués. Cette évolution aboutit aux toccatas en plusieurs sections de Buxtehude (jusqu'à 3 sections fuguées), puis à la formation du diptyque toccata et fugue chez Bach. Mais la toccata avec fugue centrale est encore cultivée par Bach, et se retrouve même chez Schumann (brève partie fuguée dans la *Toccata* op. 7).

La *toccata* en ré mineur de Bach regroupe toccata et fugue ayant des parentés thématiques (quinte descendante). Elles témoignent d'une grande imagination et puissance formelle. Le début, chargé de passion, avec ses traits en octaves, ses silences et ses points d'orgue, est un véritable tableau baroque :

La paternité de cette pièce est toutefois douteuse. S'agissant d'une des pièces les plus célèbres (et saturée par son « utilisation » dans les contextes les plus disparates) du répertoire baroque, elle a fait couler beaucoup d'encre…
Arguments portant au doute avancés par divers auteurs :
- il s'agit peut-être d'un arrangement d'une pièce pour violon solo, qui difficilement pourrait être attribuée à Bach ;
- l'œuvre ne s'inscrit pas dans la tradition des toccatas en plusieurs sections du nord de l'Allemagne ; bien plus, on pourrait imaginer un date de création postérieure à 1730, ou peut-être même à 1750, ce qui exclurait la paternité de Bach. Contre l'origine nordique-allemande nous avons les dimensions minimales des différentes parties, dimensions qui deviennent un obstacle à la forme au lieu de la façonner. On pourrait toutefois objecter que chaque toccata de Bach présente un début différent et original…
- il s'agit probablement d'une toccata pour clavecin, ayant plusieurs points en commun avec les autres toccatas de Bach pour cet instrument ;
- la source manuscrite est problématique ;
- des passages à l'unisson ou en octave à deux mains sont très rares dans les œuvres de Bach : cela serait justement là une conséquence de l'arrangement d'une pièce pour instrument monodique…
- les arpèges sont également très rares dans ses œuvres pour orgue, mais courants dans ses œuvres pour clavecin ;
- la « simplicité » du contrepoint (dans la fugue) : le contresujet se meut exclusivement par tierces et sixtes, la réponse réelle est à la SD, la 4e entrée au pédalier a lieu après un long divertissement, il y a même un abandon de la forme fuguée, qui laisse alors la place à des passages à l'unisson ;
- les caractéristiques de notation : les points d'orgue et les indications de tempo sont inhabituels pour Bach, de même que le titre (dans la tradition de Buxtehude ces pièces s'appellent simplement Toccata ou Prélude…
- l'unique apparition du do# à la deuxième mesure, note tellement décisive qu'on pourrait difficilement exécuter la pièce sans cette touche. Mais les informations sur le registre des manuels et des pédaliers utilisés par Bach sont fragmentaires…

L'organiste et musicologue zurichois Bernhard Billeter arrive aux conclusions suivantes : la pièce appartient à la tradition de Buxtehude du nord de l'Allemagne, une création postérieure étant stylistiquement à exclure. Mais la « solution » de l'oeuvre pour clavecin arrangée résout toutefois certaines contradictions….

A Weimar (1708-17), Bach découvre la musique italienne. Il transcrit des concertos pour violon de Vivaldi pour l'orgue, écrit une canzona, fantasia et pastorale et emprunte des éléments au style concertant italien dans tous les genres.
Dans l'Orgelbüchlein (1712-17), 45 chorals, Bach allie la liturgie, l'art et l'enseignement : « Pour honorer le très haut Dieu, pour enseigner au prochain ", (préface). A côté d'exercices de palier, il montre comment *transcrire* un choral de manière à en représenter le contenu.
Le texte du **choral** est rendu dans la musique verset par verset ou strophe par strophe, au moyen du langage image de la *rhétorique musicale,* qui va dans la musique de Bach jusqu'a la sublimation, toute imprégnée de symboles et de métaphores. C'est ainsi qu'il écrit un choral funèbre dans un rythme qui symbolise la félicité, représentant la confiance dans l'au delà du chrétien face à la mort.
Le prélude de choral jouait un rôle important dans le culte luthérien : sa fonction était l'intonation, c'est-à-dire qu'il « donnait le ton» avant le chant de choral par l'assemblée.

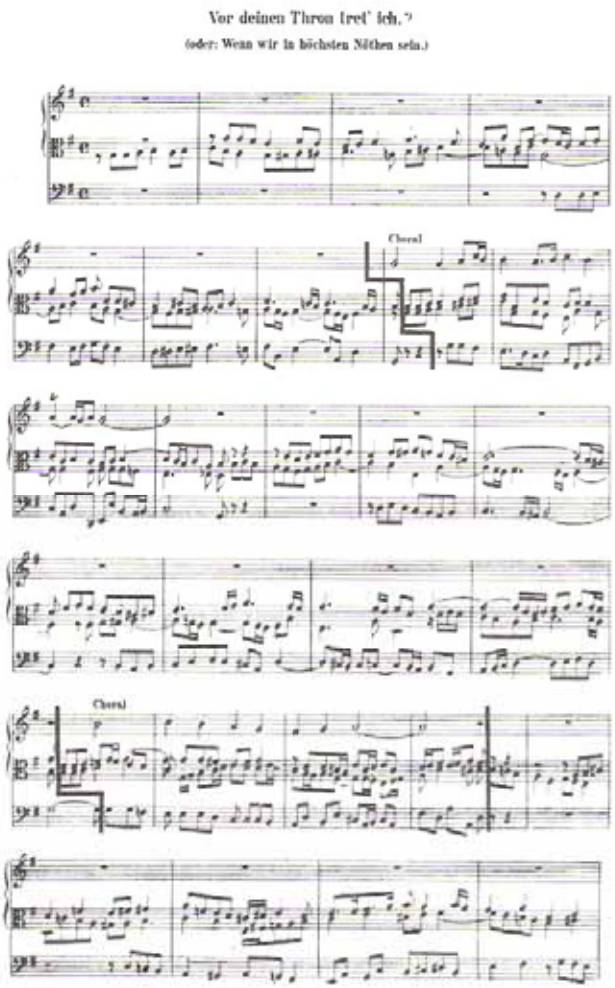
Les diverses formes d'arrangement du choral pour orgue (choral-fugue, prélude, partita, fantaisie de choral) reposent sur un *cantus firmus* (la mélodie du choral). Dans le prélude de choral, le *cantus firmus* simple ou orné, se fait entendre intégralement, généralement à la voix supérieure; les autres voix accompagnent avec des motifs différents, ou forment des contrepoints qui procèdent par imitation de la voix principale.

Les 3 grands types d'arrangements de choral sont:
- cantus firmus en valeurs longues au soprano (Pachelbel);
- cantus firmus concertant au soprano, orné et accompagné (Böhm)
- élaboration canonique du cantus firmus

A Leipzig (1723), en tant que cantor, Bach compose entre autres les *Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch »* (1746-47), pour son entrée dans la Société Mizler des sciences musicales.
Les œuvres pour orgue leipzigoises de Bach révèlent une tendance vers la forme cyclique, avec un équilibre entre la réalisation sonore et le contenu spirituel.

Nous allons montrer à l'aide d'un exemple à quel point dans un morceau de musique le contenu et la forme se laissent difficilement et effectivement séparer : le **prélude de choral** de Bach *"Vor deinen Thron tret ich hiermit"*.
On suppose que Bach, à demi aveugle, doit avoir dicté ce choral peu avant sa mort à son élève et beau-fils Altnikol. Autant la genèse de cette œuvre est particulière, unique est la densité des rapports entre ses différents éléments.
Ce choral est formellement un arrangement de *cantus firmus* simple avec des préimitations (de type « Pachelbel »), et son contenu est déjà décrit dans le texte du choral.
Le titre original du choral est : „*Wenn wir in höchsten Nöten sein*"; on le trouve sous ce titre dans l'*Orgelbüchlein*. Bach doit avoir senti sa fin approcher : le nouveau titre doit donc être pris à la lettre.
Il faut comprendre le renversement du thème dans les quatre préimitations comme une figure de rhétorique: prière et réponse d'en haut.
Le motif du début et son renversement (miroir) sont également présents dans les parties avec *cantus firmus*, ce qui correspond presque littéralement avec la version de l'*Orgelbüchlein*. Mais tandis que dans l'*Orgelbüchlein* le *cantus firmus* est richement orné, il se présente ici totalement décoloré et « plat », un cas tout à fait inhabituel pour Bach.

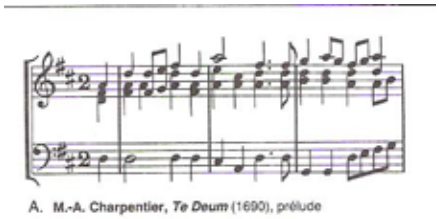
L'oeuvre présente aussi des relations symboliques des nombres qui fournissent un contenu analytique. La première citation du *cantus firmus* contient 14 notes, le *cantus firmus* entier 41 : l'expression numérique de Bach et J.S. Bach (ce qui expliquerait pourquoi la première ligne présente peu ou pas d'ornements).
Cette représentation de lui-même dans le *cantus firmus* s'oppose à la représentation du cosmos dans les autres voix. Ici se multiplient inhabituellement les produits des nombres premiers 2, 3 et 5, avec des produits du nombre sacré 3 et des nombres 2 x 2 = 4 comme nombre des éléments. Le nombre 5, dans la série des consonances, est le nombre qui produit les tierces majeures et mineures, le nombre du sexe ou de la vie qui engendre la vie, et qui apparaît à nouveau dans le nombre des mesures : 45.
Dans ce choral est donc exprimée la correspondance entre le Moi et un ordre cosmique d'origine divine :



3) Prélude, invention et variation

Le prélude (lat. *praeludium,* de *praeludere,* se préparer à jouer) est à l'origine une pièce instrumentale, servant d'introduction soit à une oeuvre vocale (chanson, motet, madrigal, etc.), soit a une oeuvre instrumentale (une fugue, p. ex.).
Au XIXe, il devient une pièce indépendante et s'apparente à la pièce de caractère.
Le prélude fait partie des premières pièces de musique instrumentale autonome (orgue et clavier, XVe). S'il n'est pas véritablement indépendant (puisqu'il sert d'introduction), il ne s'appuie sur aucun modèle vocal existant et se développe donc dans un style propre, typiquement instrumental: traits, accords, doubles cordes, figures. Ces préludes étaient généralement improvises. Tout au long de son histoire, le prélude a conservé ce style typiquement instrumental et une certaine liberté formelle qui tient à son origine improvisée.
Dans ces sources anciennes, de nombreux termes apparaissent, qui seront encore pratiquement synonymes au XVIIe: *praeambulum, intonatio, capriccio, toccata, intrada, fantasia, ricercar, tiento,* etc. (ces trois derniers comportent des imitations).

Marc-Antoine Charpentier (1645/50-1704), Paris, élève de Carissimi à Rome, 1684 maître de chapelle à St-Louis, 1698 à la Ste-Chapelle; messes avec plain-chant tantôt chanté, tantôt à l'orgue, puis orchestre à la place de I'orgue.
Le prélude du *Te Deum* (1690), rayonne de toute la solennité du baroque; il est écrit pour 4 trompettes; le *Te Deum* lui-même comprend récitatifs, airs et choeurs.

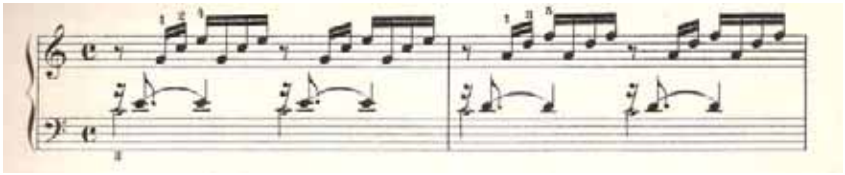


A. M.-A. Charpentier, *Te Deum* (1690), prélude

Le prélude, chez Bach, est très souvent associé à une fugue, qu'il précède. On y distingue plusieurs types de préludes :

- type «arpèges» : une suite d'accords (souvent notée comme telle) se décompose en une succession d'arpéges. La pulsation rythmique régulière contribue à créer une impression de balancement :

Prélude n°1 du Clavier bien tempéré :



Analyse numérique :
Le prélude occupe 35 mesures
La fugue occupe 27 mesures
En tout : 62 mesures

Le prélude ne comporte pas de cadence intermédiaire, alors que la fugue en fait entendre une, en *la* mineur, après 13 mesures. Nous obtenons ainsi la répartition:

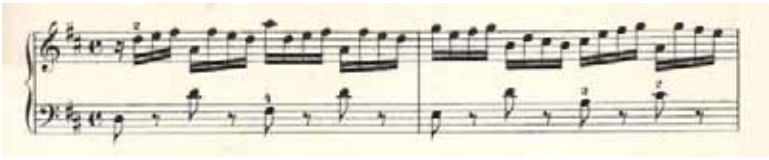
Prélude Fugue

35 13 ↓ 14
=
48 *la* min. 14
(= 2.1.3.8 Bach)

Dans cette pièce d'entrée du *Clavier bien tempéré,* Bach a place sa signature de diverses autres manières, dont voici quelques exemples.
Le prélude totalise 549 notes, la fugue 734. Ensemble elles en contiennent donc 1283 = (aBhc) Bach.
Le thème de la fugue se compose de 14 notes = Bach.

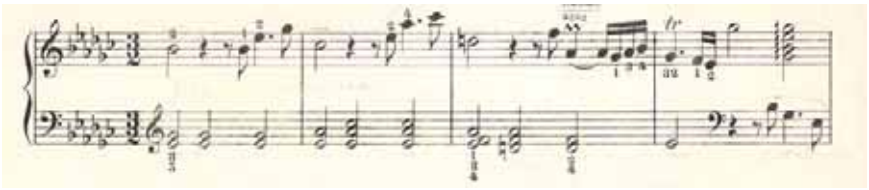
Il y a 24 entrées thématiques. Par la cadence, après 13 mesures, ces entrées sont divisées en un groupe de 10 et un autre de 14. On pourrait donc dire : a la mesure 14 commence un groupe de 14 mesures, dans lequel le thème de la fugue, compose de 14 notes dans sa forme initiale, revient 14 fois!
De plus, Bach attire encore plus spécialement notre attention sur le chiffre-clé de son nom en traitant la quatorzième entrée thématique (a la mesure 15, dans la voix soprano) d'une manière particulière. Cette entrée n'est pas achevée mais enchaîne, dans la même voix, à la quinzième entrée. C'est une occurrence unique dans cette fugue…

- type «figures régulières» : la suite d'accords se décompose ici en une sorte de guirlande composée de figures symétriques, qui prend appui sur une basse marquant régulièrement chaque temps :

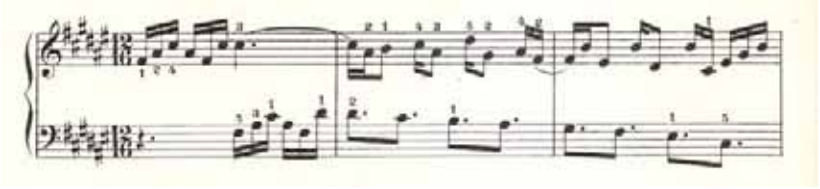


- type «toccata» : les suites d'accords se décomposent en arpéges, figures et traits rapides, de caractère volontiers virtuose, qu'interrompent soudain des accords plaqués, souvent sur un rythme pointé :

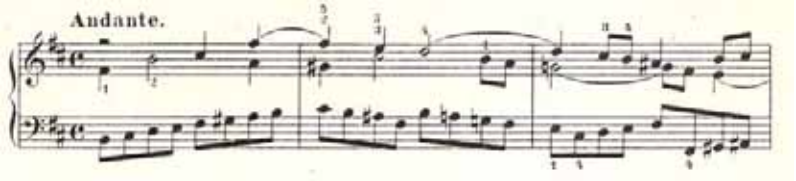
- type «aria» : sur un accompagnement en accords se développe une longue mélodie expressive :



- type «invention» : les différentes voix procèdent par imitation (comme dans les *Inventions* à 2 et 3 voix) :



- type « sonate en trio» : 2 voix en imitation au-dessus d'une solide ligne de basse, analogue à une basse continue :



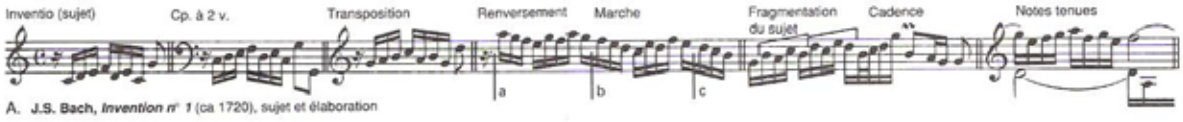
Le prélude peut s'appuyer sur bien des formes existantes (sauf la fugue): *concerto grosso, ouverture,* etc. Dans le *Clavier bien tempéré* (I, 1722 et II, 1744), Bach a classe les préludes et fugues par tonalites: les 24 tonalites maj. et min. sont représentées, en une succession chromatique ascendante.
Le prélude disparaît complètement à l'époque classique. Il est «redécouvert» par les romantiques. Mendelssohn et Schumann composent des préludes et fugues,

directement inspires de Bach. Mais le prélude perd bientôt sa fonction d'introduction et devient une pièce de caractère indépendante. Chaque prélude s'appuie généralement sur un motif détermine, et possède un caractère qui lui est propre.

Bach préférait le clavicorde au clavecin pour sa «diversité de nuances sonores », ce qui nous donne des indications pour l'exécution des œuvres pour clavier de Bach au piano moderne. Le clavicorde était un instrument expressif et chantant, mais si peu puissant qu'il ne se prêtait qu'au jeu soliste.
La plupart des œuvres de Bach peuvent se jouer sur un clavecin à un seul clavier : seuls le *Concerto italien, l'Ouverture à la française* et les *Variations Goldberg* nécessitent les deux claviers.

C'est à Coethen (1717-23), en tant que maître de chapelle de la cour et professeur de clavecin, qu'il compose la plupart de ses œuvres pour clavier profanes et sa musique de chambre avec clavecin, entre autres:
- *Petits Préludes et fugues*
- Le *Clavier bien tempéré,* Ire partie (1722), 24 préludes et fugues
- *6 Suites françaises* et 6 *Suites anglaises*
- Les *inventions et sinfonie* (1723).

Ces dernières nous donnent un aperçu sur les méthodes d'enseignement, de jeu et de composition de Bach, qui dit dans son avant-propos: «Instruction sincère, par laquelle est montrée aux amateurs du clavier, mais surtout à ceux qui sont désireux de s'instruire, une manière claire pour apprendre non seulement 1° à jouer proprement à 2 parties, mais encore, les progrès aidant, 2° à procéder correctement et aisément avec trois parties obligées, et aussi à avoir de bonnes inventions et à bien exécuter celles-ci, et en outre à parvenir à une manière chantante et enfin à recevoir un avant-goût solide de la composition ».
Tout exécutant doit donc aussi apprendre à improviser et éventuellement à composer. La méthode de composition est caractéristique du baroque: elle commence par l'invention *(inventio),* mais celle-ci n'est pas l'élément le plus important, et peut recourir à des motifs ordinaires (traits, tierces,).
Suit l'élaboration, le plus souvent en contrepoint à deux voix, avec jeu sur les motifs, cadences etc. Dans la forme d'ensemble (ici tripartite), le compositeur se montre soucieux de la diversité et de l'unité du tout :



A. J.S. Bach, *Invention n° 1* (ca 1720), sujet et élaboration

A Leipzig (1723) naissent entre autres les 4 *Clavierübungen (Exercices de clavier),* les concertos pour clavecin, destinés à l'usage domestique et au *Collegium musicum,* et la 2e partie du *Clavier bien tempéré* (1738-42).
Dans le *Clavierübung*, 4. partie (1742) se trouve l'*Aria avec diverses variations,* écrite pour le comte Keyserling de Dresde et son claveciniste Goldberg, et dite *Variations Goldberg.*
L'aria se trouve déjà dans le 2ème cahier d'Anna Magdalena Bach (1725).
Le mot *aria* fait ici référence aux basses de variations italiennes. C'est cette basse qui est le thème véritable des variations. Elle apparaît, comme dans une chaconne ou une passacaille, avec ses notes qui déterminent l'harmonie, dans chacune des 30 variations. Bach lui donne cependant une longueur inhabituelle de 32 mes. entièrement constituées à partir d'une quarte descendante et d'une formule cadentielle. On retrouve la quarte descendante à la voix supérieure, outre la tierce (cf. motif en «arc»). La quarte représente les 4 éléments et le monde, la tierce la Trinité et Dieu. Le motif en « arc » se trouve varié dans l'aria (cf. mes 3) et dans les variations.

Celles-ci sont le reflet de toute la pratique musicale du baroque. Bach entrelace trois séries de variations:

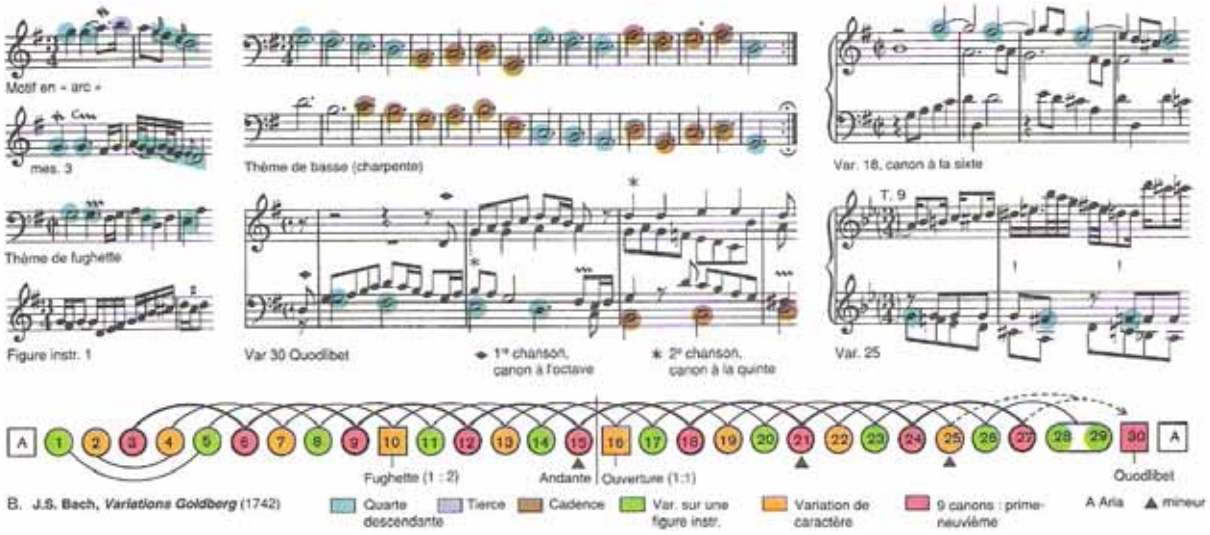
- les variations fondées sur des formules instrumentales - traits, arpèges, etc., comme dans les préludes ou les toccatas, d'une virtuosité à l'italienne croissante ;

- les variations de caractère, dans des formes ou genres donnés, comme la *sonate en trio* (var. 2), la *danse* (var. 4), la *sicilienne* (var. 7), le *concerto, l'aria* (var. 13, 25), *l'ouverture à la française* (var. 16), le *quodlibet* (var. 30) ;

- les canons, à 2 voix, sur la basse de l'aria, à un intervalle croissant: unisson (1er canon, var. 3), seconde (2nd canon, var. 6) et ainsi de suite jusqu'a la neuvième (9e canon, var. 27, à 2 voix, la basse étant l'une des voix du canon) ;

Bach insère dans l'ensemble des variations spéciales: *fughette* à 4 voix (var. 10), dont le thème découle de la quarte descendante (cf. ex.), *andante* pour la 1ère variation en mineur et *ouverture à la française* pour commencer la 2e partie. Avant la conclusion, les variations virtuoses jouent le rôle de cadence (var. 28-29). La var. 30, au lieu du canon à la dixième attendu, fait entendre un *quodlibet* avec 2 chansons populaires en canon sur la basse de l'aria (cf. ex.). Par endroits le chromatisme linéaire de Bach, par son audace harmonique, fait songer au XIX" siècle (var. 25).

Pour finir, après toutes les variations l'aria revient telle qu'au début, commencement et fin se rejoignent, symbole du parcours cyclique de la Nature et de l'unité de la représentation du monde du baroque :



4) Fugue

2. La musique vocale